

***Dalla bella morte alla vergogna di morire***  
**La deromantizzazione della morte al femminile nella**  
**letteratura francese del XIX° secolo**

**Inaugural-Dissertation**  
**zur Erlangung des Doktorgrades**  
**der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München**

**Vorgelegt von Elisa Bracci**

**Referent: Prof. Dr. Bernhard Teuber**

**Korreferentin: Prof. Dr. Tiziana Goruppi**  
**(Università degli Studi di Pisa)**

München, den 14. Oktober 2008

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernhard Teuber  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Tiziana Goruppi  
Tag der mündlichen Prüfung: München, den 31. Januar 2009

---

## Indice

---

<b>Introduzione</b> .....	p.4
 <b>Parte prima: la bella morte</b> .....	p.11
I.1 La bella morte .....	p.12
I.1.1 <i>Le Lys dans la vallée</i> .....	p.19
I.1.2 Amore-natura-morte .....	p.22
I.1.3 L'Oriente e l'Occidente .....	p.27
I.1.4 La morte di una Santa .....	p.34
 <b>Parte seconda: la morte idealizzante della cortigiana</b> .....	p.41
II.1 Il mondo delle cortigiane .....	p.42
II.2 <i>Illusions perdues</i> .....	p.51
II.2.1 Coralie .....	p.55
II.2.2 Amore e denaro nella morte di Coralie .....	p.61
II.3 <i>Splendeurs et misères des courtisanes</i> .....	p.65
II.3.1 Esther .....	p.69
II.3.2 Esther e il suicidio .....	p.74
II.4 L'altra morte idealizzante: la tubercolosi .....	p.80
II.4.1 Marguerite Gautier .....	p.83

<b>Parte terza: la morte colpevolizzante</b> .....	p.100
III.1 La morte colpevolizzante .....	p.101
III.1.1 I pericoli di Eros: la sifilide come male tenuto nascosto .....	p.102
III.1.2 Le origini della sifilide.....	p.106
III.2 Zola e la sua analisi storico-sociale della società sotto il Secondo Impero	p.110
III.2.1 Nana la <i>femme spectacle</i> .....	p.116
III.2.2 Nana la <i>Mouche d'Or</i> .....	p.121
III.2.3 Nana <i>le néant et la clarté</i> .....	p.124
III.2.4 La morte di Nana .....	p.127
III.3 La morte violenta .....	p.133
III.3.1 <i>Thérèse Raquin</i> : omicidio-suicidio di una morte spettacolo .....	p.133
III.3.1.1 Analisi dei personaggi .....	p.134
III.3.1.2 Thérèse e Laurent .....	p.136
III.3.1.3 Camille .....	p.139
III.3.1.4 Il <i>revenant</i> e la morte degli amanti .....	p.142
 <b>Parte quarta: Kontingenz, “la mort n’importe où”</b> .....	p.147
IV.1 Verso la modernità .....	p.148
IV.2 I luoghi della morte in Maupassant .....	p.156
IV.2.1 I luoghi istituzionali di morte.....	p.157
IV.2.2 I luoghi di morte non istituzionali .....	p.164
 <b>Conclusioni</b> .....	p.173
<b>Bibliografia</b> .....	p.183

---

## Introduzione

---

La morte è da sempre il fondamento dei pensieri filosofici e della riflessione religiosa. Questo termine viene usato per indicare un processo, una modalità del divenire, un modo di trasformarsi continuo dell'essere, che chiamiamo più propriamente il "morire".

La nozione di bella e di brutta morte come pure l'atteggiamento con cui l'uomo la guarda e l'affronta, varia nel tempo attraverso le culture e le epoche storiche.

Secondo l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert sotto la voce "mort" si vuole mettere in rilievo l'importanza di una coscienza razionale:

MORT, f.m. (*Médecine.*) la *mort* uniquement considérée sous le point de vue qui nous concerne, ne doit être regardée que comme une cessation entière des fonctions vitales, & par conséquent comme l'état le plus grave, le plus *contre-nature*, dans lequel le corps puisse se trouver, comme la dernière période des maladies; & enfin comme le plus haut degré de syncope.

(...) *Symptomes.* On se connoît la mort que par opposition à la vie, de même que le repos se manifeste par son contraste direct avec le mouvement; les principaux symptomes se tirent de l'exercice de la circulation & de la respiration; ainsi dès qu'un homme est *mort*, on cherche en vain le pouls

dans les différentes parties où les arteres sont superficielles; elles sont dans une immobilité parfaite.<sup>1</sup>

In questa citazione viene dato ampio spazio alle probabilità di morire: come si muore, dove e perché si muore. Questo studio, direi statistico, rappresenta un tentativo di razionalizzazione nei confronti della morte per cercare di superare l'angoscia della cosiddetta ora incerta.

Più tardi, Philippe Ariès cerca di fornire al lettore una veduta di ampio respiro del concetto di morte in Occidente, in particolare di come essa è stata affrontata dal morente negli ultimi mille anni, degli effetti che provoca il contesto sociale che circonda il morente e, infine, del modo in cui viene affrontata oggi negli ospedali.

Nel primo Medioevo la morte è un evento familiare e normalmente sempre annunciato dove il morente è il protagonista di una cerimonia pubblica; il suo scopo è quello di “addomesticare” la paura della morte. Il trapasso si svolge senza isterismi e con una serie di gesti rituali, dei quali l'unico atto ecclesiastico è l'assoluzione finale.

Il fenomeno della morte perciò, per quanto rimanga estraneo all'angoscia, viene circoscritta in una precisa ritualità che si svolge con la partecipazione della comunità intera che costituisce parte integrante del rito. Inoltre, Ariès fa notare come la morte di una persona non crei alcun imbarazzo né tra i familiari del morente, né nel resto della comunità, tanto che un qualsiasi sconosciuto può

---

<sup>1</sup> Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de Lettres*, Genève, Nouvelle Edition, Pellet, 1778, vol. 22, p. 272.

parteciparvi, perfino i bambini. Questo atteggiamento viene definito da Ariès la “morte addomesticata”.

La presenza sempre più importante della cultura cattolica apporta degli adeguamenti nella ritualità, nella finalità e nel significato della morte. La morte mantiene ancora il suo carattere di familiarità ma inizia ad affacciarsi la paura del Giudizio. Per esempio se un corpo veniva seppellito (spesso in modo quasi anonimo) all'interno di una struttura ecclesiastica come ad esempio nei cortili, al momento del Giudizio si sarebbe salvato. In caso contrario sarebbe stato dannato.

Nel periodo che va dal XV° al XVI° secolo, si pensa invece che il Giudizio individuale avvenga al momento del trapasso il quale non è più collettivo (inteso come comunità dei sepolti nelle strutture cattoliche) ma personale. Le rappresentazioni della morte in quel periodo mostrano il letto del moribondo circondato da diavoli e angeli che combattono per dannare o salvare l'anima del morente. Ecco che nascono le *Artes Moriendi*, la morte diventa la conclusione della propria biografia, le lapidi tornano a essere personalizzate con ritratti e iscrizioni: è “la morte di sé”.

Tra la fine del XVI° e fino al XVIII° secolo, la morte perde il suo carattere di familiarità e diventa un momento di rottura del quotidiano. Anche gli astanti non partecipano più all'evento ma ne diventano spettatori e la stessa famiglia del morente si limita a essere soltanto un'esecutrice degli atti del testamentario. Il moribondo inizia lentamente a essere evitato da chi non ha rapporti troppo stretti con lui. Infatti la morte del conoscente diventa sempre più difficile da superare<sup>2</sup> in quanto non riguarda più un altro neutro ma un “tu”. La morte è quindi uno spettacolo che riguarda un altro anonimo e a cui ci si vuole sottrarre. E' la “morte dell'altro”.

---

<sup>2</sup> Questo aspetto, come vedremo, avverrà in modo più evidente nel XIX° secolo.

A partire dal XIX° secolo la morte comincia a delinearsi come un tabù al punto che si parla di morte proibita.

In effetti, stando all'analisi dello storico francese, nella società attuale il trapasso viene in tutti i modi nascosto perfino al malato, che non è più un protagonista come nel Medio Evo, bensì una semplice comparsa succube della volontà altrui.

Le decisioni vengono prese dall'*équipe* familiare, la quale ha il compito di liberare la famiglia da un peso così gravoso e il luogo della morte è l'ospedale (soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento in poi), che libera i luoghi della quotidianità da una presenza imbarazzante e ingombrante.

Proprio perché nell'Ottocento la paura della morte ossessiona l'immaginario collettivo, in questo secolo viene ripreso l'atteggiamento della fine del secolo precedente.

Sono lontani i tempi in cui il morente si congedava da familiari, parenti e amici, consapevoli e rispettosi del suo bisogno d'isolamento. Ora fino all'ultimo istante bisogna fingere che non si morirà mai.

Le condoglianze diventano tacite e imbarazzanti, paradossalmente proprio da parte di coloro che sono i più dispiaciuti per la situazione. Essi infatti credendo che il modo migliore per aiutare i familiari del morente sia quello di minimizzare per non rinnovare il dolore, non si rendono conto dell'ulteriore isolamento a cui condannano una persona già provata da un lutto.

Poiché la morte "non deve esistere" il cadavere viene imbalsamato o accuratamente rivestito: in tal modo appare come un semi-vivo e ciò evita l'imbarazzo e la ripugnanza.

Nel XIX° secolo, per i Francesi lo spazio dedicato alla descrizione della morte è molto ampio forse anche a causa dell'impronta lasciata dalla Rivoluzione Francese che aveva portato la morte all'ordine del giorno.



Nelle opere che descrivono il tragico momento della partenza verso l'ignoto, acquista importanza soprattutto la differenza tra colui che vive in prima persona la sua tragedia, e colui che osserva la morte dell'altro.

Inoltre, la morte che un tempo avveniva soprattutto per amore della patria o per generosità verso il prossimo, si riduce a una questione economica da risolvere in famiglia attraverso il testamento. Il coraggio si trasforma in opportunismo, e il concetto di onore acquista il significato di rispettabilità che quindi non ha più a che fare con la stima personale ma è legato allo sguardo altrui.

Un'altra differenza fondamentale è quella che riguarda la solitudine, tipica della morte dell'eroe classico, che non è più accettata dal borghese, il quale, persino in punto di morte, rivolge i suoi ultimi pensieri ai familiari.

Nell'Ottocento l'uomo vive in famiglia ed è intorno a essa che ruota la sua vita, come prova il testamento, che diventa oggetto d'interesse per tutti coloro che circondano il moribondo al momento della sua morte.

Nel corso del XIX° secolo si ha un profondo cambiamento per quanto riguarda il luogo della morte. Se per l'eroe classico morire in pubblico è segno di grande coraggio e sacrificio perché trasforma la sua morte in un momento didattico, per il borghese la morte costituisce invece un momento privato, al quale partecipano solo i familiari.

Morire in pubblico costituisce un'umiliazione riservata solo ai poveri che non potendosi permettere il lusso di un medico privato, terminano la loro vita negli ospedali.

Per un malato, il trasferimento all'ospedale è motivo di grande paura perché è visto come un luogo dove gli scienziati conducono gli studi sul corpo umano, vivisezionando i cadaveri dei poveri, ai quali viene così negato qualsiasi diritto anche dopo la morte.

Bichat, medico dell'Hôtel Dieu che nel 1789 pubblica *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, dove definisce la vita come l'insieme delle funzioni che resistono alla morte, è colui che per primo con i suoi studi, tenta di far luce sulle cause della morte, avvolta fino ad allora da un alone di mistero.

I metodi da lui utilizzati riguardano lo studio dei cadaveri per trovare la conferma dei sintomi di una vita che va verso la morte e per cercare di poterla in qualche modo prevenire.

I medici dell'ospedale, dopo i decessi, usano rinchiudersi nell'anfiteatro, luogo dove si dedicano allo studio dei cadaveri.

In quel periodo l'anatomia è una scienza appena nata che desta grande curiosità anche negli scrittori, i quali cercano appunto di penetrare in quel mondo così oscuro e misterioso. L'anatomia esplora la malattia alla luce della morte e intende scoprire nel cadavere le lesioni organiche provocate dalle malattie.

L'ospedale, come vedremo più avanti, è quindi un *cliché* utilizzato spesso dai romanzieri del XIX° secolo in quanto le strutture ospedaliere vengono impiegate come "raccoltori dei rifiuti cittadini" quali i matti, i delinquenti e soprattutto i poveri: l'ospedale del XIX° secolo è infatti il luogo istituzionale della povertà insieme all'ospizio.

Nel presente studio, la morte è al centro della nostra attenzione e abbiamo volutamente cercato di finalizzare l'analisi di alcuni romanzi in questa direzione dedicando una particolare attenzione alla morte al femminile e al suo cambiamento nel corso del XIX° secolo.

Nella letteratura dell'Ottocento svariati sono i richiami al genere femminile e altrettanto vaste sono le tipologie di morte. Se la morte maschile in letteratura è sempre stata ampiamente documentata nel corso dei secoli, nella letteratura

dell'Ottocento assistiamo a un mutamento: è la donna che nel XIX° secolo diventa protagonista in letteratura.

Questo lavoro si offre come possibile ausilio nella lettura di alcuni romanzi dove cercheremo di dimostrare come le varie rappresentazioni di morte al femminile nel corso dell'Ottocento appaiono sempre meno romantiche: si passa infatti da una bella morte a una morte sempre più brutta, violenta e vergognosa, fino a una morte casuale dove la donna non è più la sola protagonista al centro della scena.

Nell'Ottocento molti sono gli esempi di morte al femminile e ovviamente non potendo analizzarli tutti, abbiamo dovuto fare una cernita omettendo per esempio il personaggio di Emma Bovary, già ampiamente discusso in molte opere critiche.

In questo lavoro, l'ordine seguito, nella successione degli autori, è quello cronologico: abbiamo deliberatamente cercato di finalizzare l'analisi della morte al femminile verso questa direzione formando, come abbiamo detto, un percorso di deromantizzazione della morte iniziato con alcuni romanzi di Balzac, di Dumas figlio, per poi passare al naturalismo del grande osservatore Zola, e continuare fino a salire nell'inferno di Maupassant dove la morte non guarda in faccia nessuno poiché è in agguato, onnipresente e senza distinzione di sesso.

Ma che cosa è in verità la morte? Perché sono cambiati gli atteggiamenti degli uomini nel corso dei secoli nei confronti della morte? E' quanto cercheremo di analizzare.

---

**Parte prima:**  
*La bella morte*

---



Franz Seraph Stirnbrand, *Ritratto di giovane donna*, 1827.

## I.1 La bella morte

Dal XVI° al XIX° secolo molte sono le scene in arte e in letteratura che associano amore e morte.

La “bella morte” può essere paragonata a un sonno eterno che non danneggia il fisico e le cui cause non sono attribuibili a malattie che possono mettere in discussione la morale del defunto ma semplicemente riconducibili a cause naturali o comunque a rinunce che lentamente allontanano l’uomo dai suoi cari isolandolo e conducendolo verso la morte fisica.

Nel Medioevo la bella morte è quella preannunciata, che arriva dopo una lunga attesa dando il tempo all’individuo di prepararsi.

In opposizione a questo tipo di morte si ha la morte improvvisa che lascia l’uomo impreparato, con il rischio di farlo morire senza la benedizione divina che assicura un posto in Paradiso. Questo tipo di morte prevede inoltre lo stare a letto “gisant au lit malade”, ed è così che viene rappresentata iconograficamente.<sup>3</sup>

Come è stato accennato nella parte introduttiva di questo lavoro, a partire dal XVIII° secolo l’uomo della società occidentale dà progressivamente un nuovo significato alla morte: esso tende infatti a preoccuparsi di meno della propria, per riversare tutto il suo dolore per la morte dell’altro. Anche secondo Philippe Ariès la morte romantica è quindi prima di tutto la morte dell’altro; di qui l’importanza degli astanti e in seguito lo svilupparsi del culto delle tombe e dei cimiteri, dove si va per rendere omaggio ai defunti.<sup>4</sup>

Dal momento in cui la borghesia entra in scena con la rivoluzione francese del 1789, è ancora priva di una sua identità sociale. La norma diviene così il

---

<sup>3</sup> M. Vovelle, *La morte e l’Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1990, p. 451.

<sup>4</sup> P. Ariès, *L’Homme devant la mort*, Seuil, Paris, p. 468.

punto di forza grazie al quale la borghesia cerca di sostituirsi all'aristocrazia nella posizione di ceto "superiore". Possiamo definire l'Ottocento un secolo borghese, in quanto la classe media cerca di affermarsi stabilendo norme molto rigide, atte a contrapporsi alla rilassatezza dell'*Ancien Régime*.

La caduta del I° Impero durante il quale le varie manifestazioni dell'attività intellettuale erano state controllate e dominate, produsse in un primo tempo un certo disorientamento nella cultura francese che accelerò quel processo di trasformazione che già era iniziato con le opere di Rousseau, della Staël e di Chateaubriand. Si aggiunga anche l'influsso delle letterature straniere, specialmente di quelle germaniche e delle conoscenze dirette che gli emigrati francesi si erano fatti di quanto succedeva nel resto d'Europa.

Ora, se queste idee nel periodo Classico, avevano una loro ragione d'essere, nel Settecento persistevano come qualche cosa di astratto e di convenzionale.

I seguaci delle nuove idee, che tra il 1815 e il 1830 lottarono per affermare un nuovo programma letterario e artistico, cominciarono prima di tutto con l'opporvi alle vecchie idee.

Nessuna opera d'arte può dirsi veramente tale se non è l'espressione libera e spontanea dell'individuo, della sua immaginazione, della sua sensibilità: bando quindi al controllo di una ragione che troppo a lungo ha impedito la libera effusione dei sentimenti e, al posto degli scrittori antichi e della loro mitologia, ci si ispirerà alla Bibbia e alle proprie sensazioni.

La natura primitiva era stata celebrata nella sua incorrotta bellezza da Rousseau e descritta con stile colorito e musicale da Chateaubriand rappresentando la Grecia, l'Oriente, il fascino di Roma e le foreste dell'America. Madame de Staël, oltre ad aver descritto anch'essa le bellezze italiane, aveva celebrato il fascino dei paesi nordici in cui la natura è più triste e pensosa e induce

gli uomini al raccoglimento interiore. Ma la natura prediletta dei romantici sarà sempre la natura del loro sogno che si accorderà con il loro fantasticare abbandonandosi a desideri indefiniti e a stati d'animo agitati. Quindi, l'eroe romantico è un essere dalle forti emozioni e passioni.

Sarebbe stato troppo semplice e scontato iniziare questo cammino di analisi sulla deromantizzazione della morte partendo e ricordando i personaggi di Heloïse, tipo di amante, sposa e madre ideale dove in lei risplendono le virtù e la stima conquistata dall'uomo; oppure quello di *Graziella*, figura messa in risalto da Lamartine, uno dei maggiori poeti che ha ben rappresentato il Romanticismo con le sue *Méditations* dove i grandi temi eterni dell'amore, della fede e della natura regnano in questi versi.

La scelta quindi di cominciare questa analisi proprio da Balzac, romanziere che deve la sua celebrità principalmente al Realismo, è stata abbastanza pensata e ragionata.

Quindi si potrebbe affermare che Balzac abbia semplicemente continuato a divulgare le abitudini letterarie esaltando spesso il ruolo della donna.

Svariate sono le tipologie femminili che si trovano nella *Comédie Humaine*, poiché la donna ne costituisce un personaggio privilegiato. La tipologia di cui ci occuperemo in particolare è quella de "la femme de trente ans".

A partire dal XIX° secolo, il passaggio alla terza decade corrisponde a una profonda trasformazione personale, dal punto di vista affettivo e delle ambizioni, da cui i romanzieri hanno tratto costante ispirazione, spesso con un approccio – per usare un eufemismo – poco speranzoso. Questo vale soprattutto per le donne. Ne *De l'amour* (1822), Stendhal parla di un'età in cui si pietrificano e deperiscono le disposizioni e le sensazioni necessarie alla passione amorosa. Ancora Stendhal,

ne *Le Rouge et le Noir* (1830), suggerisce che la trentina sia l'età in cui la bellezza e le attrattive femminili cominciano a declinare.

Anche per Balzac la donna a trent'anni si trova alla fine della sua giovinezza ed entra risolutamente nell'età matura all'apice della sua vita poichè è questa l'età in cui la sua bellezza comincia a sfiorire.

Avendo già avuto l'esperienza di un matrimonio non troppo fortunato ed essendo consapevole del poco tempo che le resterà da vivere, "la femme de trente ans" vivrà questo suo ultimo periodo insieme alla tentazione che potrà fare capolino in qualsiasi momento e che forse le consentirà di raggiungere quella felicità purtroppo mai arrivata.

Sono molte le eroine della *Comédie Humaine* che appaiono come figure della rivendicazione del diritto alla felicità: basti pensare alla duchessa di Langeais, a Madame de Mortsauf e a tante altre ancora.

Il codice napoleonico posiziona la donna sotto la dipendenza del marito, a cui non può sottrarsi poiché lo impone la legge in senso giuridico, ma anche morale.

Infatti, la società borghese, sostenitrice della famiglia, del lavoro e del denaro, tende a penalizzare tutti coloro che non rispettano questi valori. Di conseguenza la donna è la prima a essere chiamata in causa proprio perché è vista come il centro della morale borghese. Così la donna è ritenuta morale o immorale a seconda del rapporto che instaura con il microcosmo familiare e con il macrocosmo sociale. L'immagine della borghese, cioè la donna angelo per antonomasia, è associata al focolare domestico, in quanto il suo compito specifico è quello di occuparsi in maniera assoluta ed esclusiva della famiglia, struttura portante della società. Sono quindi le leggi borghesi che attaccano la volontà femminile e che non le lasciano alcuna possibilità di azione.



All'interno di questa struttura sociale il matrimonio veniva a buon diritto considerato un'impresa: si trattava di unioni d'interesse e non certo d'amore dato che ci si sposava più tra famiglie che tra individui perché questo costituiva soprattutto la via principale all'ascesa sociale.

Grazie soprattutto al testo di Jean Michelet, *La femme*, possiamo constatare quale fosse il modello educativo al quale ella doveva attenersi per raggiungere quella perfezione tanto celebrata dalla società borghese: donna casta nella sua adolescenza, sposa fedele e servile verso il coniuge e madre inevitabilmente esemplare per i figli.

Ancora bambine si educano in modo da farle diventare modelli di innocenza ignoranti del mondo. La bambola alla quale, anche se per gioco, dedica le cure più attente è già una prima manifestazione materna, d'altra parte ella è in tutte le fasi della sua vita propensa a donare amore e protezione: alla bambola prima, al suo uomo ed alla prole in seguito.

Lo stereotipo della donna, "sacerdotessa del focolare" o "angelo della casa", si fissa dalla seconda metà del XIX° secolo nella letteratura e nell'arte come nelle opere scientifiche.

Come afferma Carole Pateman ne *The Sexual Contract*, l'esaltazione della "natura" e "sacro genere femminile" serve a definire uno *status* inferiore. Gli uomini sottolineano già allora la debolezza fisica delle donne, le quali esigono che siano protette dalle aggressioni e risparmiate dalle fatiche eccessive per il loro sesso. Si insiste, quindi, sulla predestinazione biologica che fa della maternità un obbligo.<sup>5</sup>

Solitamente, il ritratto morale della donna valorizza la sensibilità a discapito dell'intelligenza, la dedizione, la sottomissione a spese dell'ambizione che

---

<sup>5</sup> C. Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 116.

supererebbero le sue forze e minaccerebbero la sua femminilità. Anche la riflessione filosofica sulle donne e sulla differenza tra i sessi è senza alcun dubbio uno dei punti cruciali della storia, come “frattura politica, trasformazione economica dell’epoca moderna e dell’eternità delle questioni filosofiche, dualismo tra corpo e spirito, divisione tra natura e civiltà, equilibrio tra privato e pubblico.”<sup>6</sup>

All’uomo, infatti, è riservata la sfera pubblica, alla donna la *home, sweet home* e cioè la sfera privata. Come ricorda Raffaella Sarti:

Alla naturalizzazione del privato si affianca una tendenza alla naturalizzazione e alla privatizzazione della rappresentazione delle donne e del loro ruolo che, se affonda le radici nell’enfatizzazione della funzione riproduttiva ed educativa femminile che caratterizza l’età moderna, viene sancita dalle scelte operate negli anni rivoluzionari.<sup>7</sup>

Da qui l’importanza dei vincoli tra le sfere della produzione/riproduzione e della struttura patriarcale della società che ha spinto l’analisi allo studio delle “relazioni di genere” in luogo dei “ruoli dei generi”<sup>8</sup>.

Le profonde differenze che separano i due sessi prevedono una diversa educazione:

[...] -différente dans la méthode, *harmonisante pour la fille, pour le garçon fortifiante*, -différente en son objet, *pour l’étude principale où s’exercera leur esprit*.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> G. Duby e P. Perrot, *Storia delle donne in Occidente, l'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e M. Perrot, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 89.

<sup>7</sup> R. Sarti, *Spazi domestici e identità di genere tra età moderna e contemporanea*, a cura di D. Gagliani e M. Salvati, in *Donne e spazio nel processo di modernizzazione*, Bologna, CLUEB, 1995, p. 23.

<sup>8</sup> G. Cortesi e M.L. Gentileschi, *Donne e Geografia*, Milano, FrancoAngeli, 1996, p. 34.

<sup>9</sup> J. Michelet, *La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, p. 159.

Per l'uomo la sua educazione costituisce un tesoro d'esperienza che lo preparerà ad affrontare il mondo del lavoro al quale egli è chiamato e la donna avrà una base morale e religiosa. La Chiesa, infatti, continua a predicare quale deve essere il solo scopo del matrimonio e cioè la costruzione di una famiglia e la procreazione di bambini.

Le donne devono di conseguenza limitarsi a rispettare il ruolo che la società le impone: il disagio che nasce dall'incompatibilità del sentimento con le regole sociali, si trasforma in un dolore mortale che consuma interiormente la donna fino a portarla alla morte.

Questo comportamento femminile rivela uno stato d'animo disperato che lentamente conduce a una forma passiva di suicidio. La ribellione a questo tipo di morte, da parte della donna coniugata, potrebbe attuarsi nella ricerca della felicità al di fuori della famiglia, ma un'alternativa di questo tipo richiederebbe la volontà di agire e di opporsi alle convenzioni sociali. E' proprio la presa di coscienza di questa condizione che ferisce l'animo della borghese conducendola alla morte. Quindi, tra le varie tipologie che vi sono nel XIX° secolo, il morire d'amore e di dolore, che coincide con la bella morte, è quello che maggiormente si avvicina alla morte romantica. Si tratta di una fine tipicamente femminile, che comporta un mutamento dell'immagine della donna sul piano letterario.

La letteratura francese è piena di opere dai ricettari condensati di dispiaceri, infelicità e disgrazie: dalla *Princesse de Clèves* a *Thérèse Desqueyroux* e poi da *Les Lettres de la Religieuse portugaise* a *Une vie* ma l'elenco potrebbe andare avanti all'infinito; e anche Balzac, grande lettore di romanzi, non è stato certo da di meno.

L'identificazione della donna borghese con un angelo è il simbolo di una condotta di vita all'insegna del sacrificio, di cui la religione cristiana è portavoce.

La protagonista del romanzo che andremo ad analizzare tra breve, ci offre un esempio del modo di vivere cristiano, in quanto impiega tutte le sue forze per il bene della famiglia.

Secondo la religione cristiana, la vita terrena deve essere considerata come un mezzo per guadagnarsi la salvezza eterna. La morte è perciò vista come l'inizio di una nuova vita spirituale con cui si aprono le porte del paradiso.

Cominciamo la nostra analisi proprio da *Le Lys dans la vallée*, studio analitico della vita coniugale di Madame de Mortsauf, che vittima di un matrimonio mal assortito continua a credere o meglio decide di continuare a credere nella vita coniugale rifiutando la tentazione passionale di nome Félix.

Adultera col pensiero Henriette, “*héroïne du refus*”<sup>10</sup>, rispetta i suoi doveri di donna sposata: fino alla fine accetta la responsabilità che il matrimonio le impone e accetta quindi le responsabilità di prendersi cura di un marito malato e ipocondriaco e dei suoi fragili bambini lasciando da parte i suoi sentimenti per Félix.

### **I.1.1 Le Lys dans la vallée**

La bataille inconnue qui se livre, dans une vallée de l'Indre, entre Mme de Mortsauf et la passion, est peut-être aussi grande que la plus grande des batailles connues.

(Avant-Propos, *Comédie Humaine*)

Così dichiara lo scrittore nel suo noto *Avant-propos*, apposto quale prefazione alla *Comédie*, nel quale egli espone la ripartizione dell'opera, i propri

---

<sup>10</sup> J. Borel, *Le Lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, Paris, Librairie José Corti, 1961, p. 154.

intenti di autore, i tratti significativi dei suoi personaggi narrando come ne *Le Lys*, la vicenda di vite dimesse, nutrite di gesti e fatti quotidiani. La storia di questo romanzo, è senza dubbio meno eclatante rispetto ad altri suoi romanzi, ma di certo non meno appassionante e non meno sublime, essendo la storia del cuore umano e della forza dell'amore.

Romanzo per molti aspetti autobiografico<sup>11</sup>, *Le Lys* occupa, tra le opere di Balzac, un posto preminente, poiché in nessuno dei suoi romanzi l'autore ha descritto con tanta emozione e letterario compiacimento l'esaltazione, le rivolte, le crudeltà e i sacrifici della passione amorosa. Scritto tra il 1835 e il 1836 è anche un romanzo epistolare, il romanzo della passione muta<sup>12</sup>: per completarlo, Balzac si ritira al castello di Saché, nella valle dell'Indre. Il romanzo "du paradis et de la compromission"<sup>13</sup>, viene inserito infatti nella sezione della *Comédie* intitolata *Scènes de la vie de campagne*.

Là, nella campagna francese, lontano dalla confusione e dai rumori di Parigi, può trovare la pace che gli è necessaria per completare la sua opera, evocare nostalgicamente i propri ricordi d'infanzia e di fanciullezza, cantare la sua *Touraine* natale e fondervi le memorie e le descrizioni del paesaggio amato con l'idillio dell'amore appassionato che, alla fine, sceglie la purezza.

Lo scrittore sta attraversando un periodo fecondo e impegnativo: infatti, ha appena terminato *Le Père Goriot* e, in quegli anni, ha dato alle stampe romanzo dopo romanzo. Questo è anche il periodo in cui inizia la sua relazione epistolare con un'ammiratrice polacca, Madame Hanska.

Tutti sanno che l'intreccio su cui è formato *Le Lys* deve sicuramente qualcosa al primo amore di Balzac per Madame de Berny<sup>14</sup> e anche Lady Dudley

---

<sup>11</sup> P. Barbéris, *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971, p. 95.

<sup>12</sup> J. Borel, *op.cit.*, p. 153.

<sup>13</sup> P. Barbéris, *op. cit.*, p. 95.

<sup>14</sup> F. Moreau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1970, p. 177.

del Lancashire, la seconda donna che appare nella vita di Félix e che si contrappone moralmente a Blanche de Mortsauf, è un personaggio realmente esistito nella vita di Balzac: infatti, il suo vero nome è Lady Ellenborough del Norfolk.

Molti sono i romanzi della *Comédie Humaine* nei quali si parla d'insofferenza matrimoniale e Madame de Mortsauf è un chiaro esempio di *femme de trente ans e mal mariée*.

Sia Félix che Balzac, abbandonati dalla loro famiglia, sono figli di donne *mal mariées* e, dall'infanzia solitaria.

Nessun altro personaggio della *Comédie* è così simile a Balzac quanto il giovane Félix de Vandenesse la cui infanzia ricorda molto quella dell'autore: di Félix sappiamo che fin dalla nascita è stato cresciuto da una nutrice. La sua vita è proseguita trascorrendo due anni presso una pensione a Tours, otto anni in un collegio di Point-le-Voy e infine cinque anni nella pensione Lepître a Parigi, proprio come Balzac.<sup>15</sup>

Altro elemento autobiografico è che queste donne *mal mariées* e madri scrupolose, sono entrambe più grandi rispetto ai loro amanti e inoltre, quando Félix e Balzac incontrano le loro rispettive madri-amanti, i due hanno la stessa età.

L'amore della donna matura verso un giovane uomo è uno dei temi ricorrenti nell'opera di Balzac. Nella *Comédie Humaine* sono presenti altre coppie simili a Madame de Mortsauf e Félix: basti pensare a Madame de Beauséant e Gaston de Nueil ne *La Femme abandonnée*, a Camille des Touches e Calixte in *Béatrix*, senza poi dimenticare Madame de Bargeton e Lucien de Rubempré ne *Illusions perdues*.

---

<sup>15</sup> G. Gengembre, *Balzac, le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, 1992, p. 58.

### I.1.2 Amore-natura-morte

All'inizio del romanzo, Félix de Vandenesse scrive all'amante, Nathalie de Manerville, il racconto della sua triste infanzia e di tutte le sue sofferenze causate dal disinteressamento di una madre mai presente e arida di sentimenti ma accorata e amorevole nei confronti del fratello Charles e delle due sorelle.

A Tours, alle soglie della Restaurazione, Félix prende parte a un ballo dato in onore del duca d'Angoulême e, proprio in questa occasione, incrocia con lo sguardo una donna a lui sconosciuta ma di uno *charme* abbagliante.

Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme, et dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie.<sup>16</sup>

Preso da un desiderio incontenibile, si dirige verso la bella sconosciuta e abbracciandola comincia a baciarle le bianche e candide spalle. Ovviamente Félix viene respinto dalla donna che si allontana offesa con uno sguardo "animé d'une sainte colère."<sup>17</sup>

La donna, come si saprà più tardi, è la contessa Blanche de Mortsau, prossima alla trentina, sposata e madre di due bambini. Il matrimonio con un uomo malaticcio e di pessimo carattere non le ha dato grandi soddisfazioni amorose, così pur allontanandosi apparentemente sdegnata e offesa, ella sente un forte turbamento.

---

<sup>16</sup> H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 33-34.

<sup>17</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 34.

Dopo questo incontro, Félix vuole ritrovarla e le sue intuizioni lo spingono a intraprendere il viaggio alla ricerca della donna amata che ritroverà nel corso di un suo soggiorno nella valle in cui abita.

Egli percorre a piedi la distanza che, da Tour, lo porta al villaggio di Artannes attraverso le distese piatte e sabbiose, che vengono chiamate le “landes de Charlemagne”<sup>18</sup>.

Presso Artannes, Félix giunge finalmente al punto in cui la valle si amplia e si allarga in una conca generosa, bagnata dal fiume che l’attraversa come una sinuosa striscia d’argento, una valle verde per i pascoli, costellata da abitazioni e castelli, da case di contadini e dimore gentilizie arroccate sulle alture.

La valle, simbolo di paradiso terrestre, è descritta con minuziosa cura:

Là se découvre une vallée qui commence à Montbazou, finit à la Loire, et semble bondir sous les châteaux posés sur ces doubles collines: une magnifique coupe d’émeraude au fond de laquelle l’Indre se roule par des mouvements de serpent. A cet aspect, je fus saisi d’un étonnement voluptueux que l’ennui des landes ou la fatigue du chemin avait préparé.<sup>19</sup>

Il sole di mezzogiorno riscalda e avvolge questa valle dove là vicino, nel vigneto, illumina la donna, che Félix sta cercando. Lui scorge un punto bianco, confuso tra i colori delle vigne disposte in filari e ne istituisce un paragone identificando la donna amata nel fiore, il cui biancore ne simboleggia la semplicità e la purezza. D’ora in poi, Madame de Mortsauf sarà il giglio della

---

<sup>18</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed.cit., p. 37.

<sup>19</sup> *Ibid.*



valle: “LE LYS DE CETTE VALLÉE où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus.”<sup>20</sup>

L’immagine di lei, il suo stesso temperamento gli sembrano fare tutt’uno con il paesaggio che la circonda.

I luoghi che Balzac cita, comunicano all’anima la loro serenità in quanto sembra che abbiano un potere magico di guarigione sia per Félix<sup>21</sup> che per il conte, il quale vi ha conosciuto una convalescenza dell’anima di cui parleremo più avanti<sup>22</sup>:

[...] Si vous voulez voir la nature belle et vierge comme une fiancée allez là par un jour de printemps; si vous voulez calmer les plaies saignantes de votre coeur, revenez-y par les derniers jours de l’automne; au printemps, l’amour y bat des ailes à plein ciel, en automne on y songe ceux qui ne sont plus. Le poumon malade y respire une bienfaisante fraîcheur, la vue s’y repose sur des touffes dorées qui communiquent à l’âme leurs paisibles douceurs.<sup>23</sup>

Infatti, si parla continuamente di armonia del paesaggio o meglio di questa “val d’amour”<sup>24</sup> che si accorda con l’animo e i sentimenti dei personaggi principali e dello stesso autore.

E’ con Balzac che il quotidiano assurge a dignità letteraria, proprio attraverso la tematizzazione dell’ambiente (il “milieu”) che, lungi dall’essere semplicemente sfondo su cui si muovono i personaggi, diventa un vero e proprio

---

<sup>20</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed.cit., p. 37.

<sup>21</sup> Questo potere quasi salvifico dato ai luoghi, lo si vedrà anche in Maupassant.

<sup>22</sup> J. Borel, *op.cit.*, p. 155.

<sup>23</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., pp. 37-38.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 38.

fattore di determinazione dei caratteri e spesso anche delle azioni dei personaggi stessi.

Erich Auerbach<sup>25</sup> spiega come Balzac riesca a unire in un'unica equazione l'ambiente e i personaggi strettamente legati alla situazione storica di quell'epoca. Il critico tedesco prende come esempio la presentazione che Balzac fa della signora Vauquer in *Le Père Goriot*<sup>26</sup>. Il suo ritratto compare al centro della sua attività e la descrizione si muove lungo un motivo che viene ripetuto più volte: l'armonia tra il personaggio e il suo *milieu* è una consonanza suggerita in modo assai efficace attraverso il suo corpo avvizzito dove "sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne" poiché "quand elle est là, ce spectacle est complet".<sup>27</sup>

Se la sottoveste della signora Vauquer diventa il simbolo del *milieu*, nella valle dove si erge il piccolo castello di Clochegourde dei Morsauf, Henriette ne rappresenta il più bel fiore - il giglio - dove trionfante ne assorbe e ne respira tutti gli odori, succhi ed essenze.

Secondo la definizione di Auerbach, Balzac è grande non perché ha descritto bene la società del suo tempo, ma perché l'ha descritta come generatrice di quella che sarebbe succeduta.

Con questo affresco Balzac si conferma "creatore del moderno realismo"<sup>28</sup>, proprio per la capacità di far aderire i caratteri al loro *milieu* di appartenenza creando una specifica atmosfera.

Balzac si era assunto come compito di rappresentare la vita contemporanea per diventare il creatore del realismo moderno. Il romanzo realista non è il

---

<sup>25</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>26</sup> Le Père Goriot è un esempio di morte maschile unica nel suo genere. Difficilmente nella letteratura del XIX° secolo troviamo una morte maschile così eccezionale e struggente.

<sup>27</sup> H. de Balzac, *Le père Goriot*, Paris, Folio, 1999, p. 26.

<sup>28</sup> E. Auerbach, *op. cit.*, p. 244.

romanzo storico poiché “il ne décrit rien du passé dans sa plénitude mais montre ce qui est passé dans le présent: le reste.”<sup>29</sup>

I temi del paesaggio e della natura che si accordano armoniosi con l'anima di questo personaggio come la celebrazione di un connubio, Balzac ce li presenta di continuo per tutta la durata del romanzo<sup>30</sup> poiché “dans ce mariage de la nature et du sentiment, chaque état d'âme trouve toujours, par une secrète complicité, un paysage qui semble lui-même en éprouver l'émotion particulière. Le bonheur, la rêverie, la tendresse, la mélancolie, le regret, la tristesse, la désolation, ont leur reflet dans la campagne [...].”<sup>31</sup>

Ogni qualvolta Félix deve lasciare la sua amata valle, la tristezza della partenza incontra quella della natura: è l'autunno, stagione malinconica per eccellenza, e, come vedremo più avanti, è sempre in questa stagione che Henriette morirà qualche anno più tardi.

Da questa valle comincia il rapporto ambiguo tra Félix e Madame de Mortsaufr “l'amant-mère”<sup>32</sup>, la donna dal doppio nome chiamata Blanche dal marito e Henriette da Félix. Qui l'onomastica è significativa poiché più avanti, ritroveremo l'ambivalenza di questo nome al momento della sua morte durante la lotta tra corpo e spirito.<sup>33</sup>

Félix diventa “l'enfant de la maison” e quindi di Henriette, trovandosi tra un marito dai violenti capricci e desideri e una sposa apparentemente fredda, ma di fatto sensuale, e che alla fine non si concederà a nessuno di questi due uomini.

---

<sup>29</sup> J. Grange, *Balzac. L'argent, la prose, les anges*, Paris, La Différence, 1990, p. 16.

<sup>30</sup> J. Borel, *op. cit.*, p. 93.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>32</sup> P. Barbéris, *op. cit.*, p. 95.

<sup>33</sup> V. Bui, *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'oeuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 73.

### **I.1.3 L'Oriente e l'Occidente**

Grazie a suo fratello Charles e al duca di Lenoncourt, Félix entra a far parte del mondo di Louis XVIII<sup>o</sup>, al quale farà una così buona impressione a tal punto di potersi guadagnare la sua fiducia e di avere l'incarico di lavorare per lui sotto i Vendéens.

A Parigi, l'amore-affetto tra i due "amanti" è ben presto conosciuto e ciò conferisce a Félix una certa celebrità mondana e durante l'inverno 1817-1818 provoca l'interesse di una bella inglesina, Lady Arabelle Dudley, una aristocratica, emancipata, sposata e madre di due bambini.

Il contrasto tra Henriette e Arabelle è tale, che dalle descrizioni delle due donne possiamo definire Henriette come la donna dell'anima, mentre Arabelle, s'impone a Félix come la creatura del corpo e dei desideri; ma andiamo per ordine.

Come già accennato, la prima descrizione fisica di Madame de Mortsauf che Balzac presenta al lettore tramite le parole di Félix la si trova all'inizio del romanzo, in occasione del ballo:

[...] Aussitôt je sentis un parfum de femme qui brilla dans mon âme comme y brilla depuis la poésie orientale. [...] Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies [...] de pudiques épaules qui avaient une âme [...] Je me haussai tout palpitant pour voir le corsage et fus complètement fasciné par une gorge chastement couverte d'une gaze, mais dont les globes azurés et d'une rondeur parfaite étaient douillettement couchés dans des flots de dentelle. Les plus légers détails de cette tête furent des amorces qui réveillèrent en moi des jouissances infinies: le brillant de

cheveux lissés au-dessus d'un cou velouté comme celui d'une petite fille, les lignes blanches que le peigne y avait dessinées et où mon imagination courut comme en de frais sentiers, tout me fit perfre l'esprit.<sup>34</sup>

Successivamente, Félix describe una seconda volta le gentili e virtuose fattezze dell'angelica donna di cui si è innamorato:

Je puis vous crayonner les traits principaux qui partout eussent signalé la comtesse aux regards; mais le dessin le plus correct, la couleur la plus chaude n'en exprimeraient rien encore. Sa figure est une de celles dont la ressemblance exige l'introuvable artiste de qui la main sait peindre le reflet des feux intérieurs, et sait rendre cette vapeur lumineuse que nie la science, que la parole ne traduit pas, mais que voit un amant.

Ses cheveux fins et cendrés la faisaient souvent souffrir, et ces souffrances étaient sans doute causées par de subites réactions du sang vers la tête. Son front arrondi, proéminent comme celui de la Joconde, paraissait plein d'idées inexprimées, de sentiments contenus, de fleurs noyées dans des eaux amères.

[...] Un nez grec, comme dessiné par Phidias et réuni par un double arc à des lèvres élégamment sinueuses, spiritualisait son visage de forme ovale, et dont le teint, comparable au tissu des camélias blancs, se rougissait aux joues par de jolis tons roses.

[...] Vous comprendrez soudain ce genre de perfection, lorsque vous saurez qu'en s'unissant à l'avant-bras les éblouissants trésors qui m'avaient fasciné paraissaient ne devoir former aucun pli.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 34.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

Anche se Félix trova preferibili le donne dalla corporatura snella poiché “dévouées, pleine de finesse, enclines à la mélancolie, [...]”<sup>36</sup> a quelle formose come Madame de Mortsau, quest’ultima per lui, ne rappresenta un’eccezione.

Le descrizioni fisiche della donna passano poi in secondo piano per cedere il posto ad argomentazioni ben più rilevanti di carattere morale: la virtù, la fierezza e la dignità, non lasciano mai la sua coscienza perchè resistono alle sue inclinazioni. Henriette appare quindi agli occhi dei lettori ciò che lei vuole essere e restare poiché lei si considera “non seulement vertueuse, irréprochable mais inaccessible, au-dessus de l’idée de la faute”.<sup>37</sup>

Il conflitto rimane quindi nascosto ai baci di Félix al ballo, costituendo il segreto della contessa e della sua coscienza perché Madame de Mortsau è una donna che si sacrifica a una vita coniugale eroica trasformando “sa vie manquée en vie d’ascèse: par la compassion, elle transforme une expérience quotidienne de l’humiliation en état de perfection. Toute la grandeur de sa vie spirituelle ne se peut comprendre si on ne la voit pas naître d’une vie conjugale désastreuse: sa vie spirituelle, qui coïncide avec sa vie d’amoureuse, coïncide avec sa découverte progressive de toutes les formes d’amour”.<sup>38</sup>

Il sentimento che lei prova per Félix e di cui lei non può strappare la radice organica, lo vuole trasformare in sentimento materno. Secondo Borel, infatti, “elle peut aimer comme son enfant ce garçon qui n’a que vingt ans, encore malingre, d’où le jeune homme émerge à peine; d’autant que presque abandonné par les siens, incompris en tout cas, sa longue enfance malheureuse permet de le considérer un peu comme un orphelin.”<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 48.

<sup>37</sup> J. Borel, *op. cit.*, p. 155.

<sup>38</sup> A. Michel, *Le mariage et l’amour*, Paris, Librairie Champion, 1976, pp. 835-836.

<sup>39</sup> J. Borel, *op. cit.*, p. 156.

Se Madame de Mortsauf è la *femme ange*, la *femme fatale* la ritroviamo in Lady Dudley, la bella e stravagante inglesina che simboleggia la parte del diavolo<sup>40</sup>. Felix, che ne è il narratore, non essendo insensibile “aux triples séductions de l’orgueil, du dévouement et de la beauté”<sup>41</sup>, si ritrova tra queste due donne alla ricerca dell’amore perfetto e romantico che soddisfa la doppia natura dell’uomo unendo la sete dello spirito con quella del corpo.

La bella Lady Dudley viene così descritta da Félix:

[...] si svelte, si frêle, cette femme de lait, si brisée, si brisable, si douce, d’un front si caressant, couronnée de cheveux de couleur fauve et si fins, cette créature dont l’éclat semble phosphorescent et passager, est une organisation de fer. Quelque fougueux qu’il soit, aucun cheval ne résiste à son poignet nerveux, à cette main molle en apparence et que rien ne laisse. Elle a le pied de la biche, un petit pied sec et musculeux, sous une grâce d’enveloppe indescriptible.

Elle est d’une force à ne rien craindre dans une lutte; nul homme ne peut la suivre à cheval; elle gagnerait le prix d’un steeple chase sur des centaures; elle tire les daims et les cerfs sans arrêter son cheval. Son corps ignore la sueur, il aspire le feu dans l’atmosphère et vit dans l’eau sous peine de ne pas vivre. Aussi sa passion est-elle toute africaine; son désir va comme le tourbillon du désert, le désert dont l’ardente immensité se peint dans ses yeux, le désert plein d’azur et d’amour, avec son ciel inaltérable, avec ses fraîches nuits étoilées.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 227.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>42</sup> *Ibid.*

Quale contrasto con Madame de Mortsauf! L'Oriente e l'Occidente: l'una attira a sé anche le più piccole particelle umane per nutrirsene poiché "contente les instincts, les organes, les appétits, les vices"<sup>43</sup> l'altra, invece, pura e virtuosa, trasuda la propria anima.

Nelle due pagine dove Balzac, attraverso la voce di Félix mette a confronto opponendo queste due figure femminili, non si può fare a meno di notare come l'autore non perda occasione di esaltare il suo gusto per le tipologie legate alle passioni, alle usanze, ai costumi e ai temperamenti delle società.

L'analisi del vocabolario delle pagine 227-229 del *Lys*, rivela anche una concorrenza costante tra i due campi lessicali e semantici: se Arabelle è "la maîtresse du corps, la matière, les voluptés, le sexe, la prodigalité, l'amour charnel, la nuit", Henriette rappresenta "l'épouse de l'âme, l'esprit, la spiritualité, l'univers, la continence, l'amour divin, le matin".

Qui Balzac vuole sottolineare il contrasto dell'amore e della passione separando le due donne anche dalla nazionalità. L'Inghilterra presenta un paese dalla civilizzazione materiale e senz'anima e il personaggio che meglio la rappresenta, non può essere che Lady Dudley:

Quoi qu'elle fasse ou dise, l'Angleterre est matérialiste, à son insu peut-être. Elle a des prétentions religieuses et morales, d'où la spiritualité divine d'où l'âme catholique est absente, et dont la grâce fécondante ne sera remplacée par aucune hypocrisie, quelque bien jouée qu'elle soit. [...] <sup>44</sup>

Balzac pone Félix tra l'Angelo e il Diavolo e quindi tra la virtù e il vizio.

---

<sup>43</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 229.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.



Il tema della *femme fatale*, tanto in voga soprattutto nella seconda metà del XIX° secolo, viene trattato largamente da Mario Praz che ne *La morte, la carne e il diavolo*, ne dipinge il percorso della formazione di questa tipologia femminile e la sua evoluzione.

La genesi di questo tipo di donna viene ricostruita dal critico a partire dalla tragedia greca, passando da quella elisabettiana per poi approdare al Romanticismo e da lì all'esotismo e al carattere più perverso del Decadentismo. Questa donna come del resto Lady Dudley, possiede determinate caratteristiche riconosciute nel modello di alcuni versi di Keats de *La belle Dame sans merci* di cui si fregia la prima pagina del quarto capitolo di Praz:

I saw pale kings and princes too,  
Pale warriors, death pale were the all;  
Who cry'd - « la belle dame sans merci  
Hath thee in thrall!»<sup>45</sup>

Anche Lady Dudley a volte si fa vedere debole agli occhi dell'amante e a volte sfodera tutte le sue armi per detenere il potere. Nel romanzo, infatti, è descritta più volte come donna dal temperamento felino che assomiglia “à la lionne qui a saisi dans sa gueule et rapporté dans son antre une proie à rouger”<sup>46</sup> sapendo essere all'occorrenza docile come un felino poiché “elle savait rester tout un jour, étendue à mes pieds, silencieuse, occupée à me regarder, épiant l'heure du plaisir [...]”<sup>47</sup> e a volte anche feroce in quanto questo suo *plaisir* non deriva altro

---

<sup>45</sup> Trad.: “Ho visto pallidi re, e anche principi, - pallidi guerrieri, tutti erano pallidi come la morte, e gridavano: «La Belle Dame sans merci – ti tiene in suo potere»”.

<sup>46</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 230.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 231.

che dal desiderio di contaminazione del “santuario” della rivale attraverso la sua perversione.

Ma anche qui, Félix ne rimane insoddisfatto ritenendosi debole e ipocrita perché incapace di essere casto come Henriette.

Allora quale via scegliere? Quella del peccato oppure della purezza? Queste due direzioni così diverse, accompagnano l'uomo alla sofferenza dove alla fine di entrambi i percorsi lo attende la solitudine. Quindi l'uomo deve optare per uno dei due cammini e in una società come quella borghese che non accetta il minimo compromesso, bisogna essere angelo o diavolo. Come dice Praz, “vi sono sempre state delle donne fatali nel mito e nella letteratura, poiché mito e letteratura non sono che lo specchio fantastico della vita reale, e la vita reale ha sempre proposto degli esempi più o meno perfetti di femminilità tirannica e crudele”.<sup>48</sup>

L'amore per Félix è un culto sacrificale che termina nell'agonia più profonda: l'amore è poetico e drammatico, delirante e doloroso, appassionante e tragico.

L'amore infatti è incapace di renderci felici. L'uomo è composto di materia e di spiritualità, “l'animalité vient aboutir en lui, et l'ange commence à lui”<sup>49</sup>. L'uomo desidera riunire il cielo e la terra, proprio come accade a Félix, possedere solo il cielo lo esaspera, e godere dei piaceri terrestri lo riempie di rimorsi.

Questo romanzo tratta la storia di un'amore impossibile ma non di un amore platonico. Infatti, la situazione come quella appena citata, viene spesso confusa e interpretata con la nozione di amore platonico. Gli amanti dell'amore platonico “se satisfont de leur seule présence au contraire les baisers qui Félix a donné au bal sur les épaux de Madame de Mortsaufr ont réveillé l'ardeur de la comtesse et

---

<sup>48</sup> M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 143.

<sup>49</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 228.

son âme chrétienne s’effraie de la tentation de la chair mais le conflit entre eux reste caché”.<sup>50</sup>

#### **I.1.4 La morte di una santa**

La causa della morte e delle sofferenze di Madame de Mortsauf nascono all’interno della coppia moglie/marito o comunque all’interno del nucleo familiare.

Se Henriette incarna il simbolo della virtù per eccellenza, al contrario, Monsieur de Mortsauf, il marito, è descritto come un uomo “Riche avant de naître, il se trouvait pauvre; fait pour commander un régiment ou gouverner l’Etat, il était sans autorité, sans avenir; né sain et robuste, il revenait infirme et tout usé [...] Il se vit dépouillé de tout même de ses forces corporelles et morales.”<sup>51</sup>

Uomo irascibile, bizzoso, malaticcio e ipocondriaco<sup>52</sup> viene spogliato appunto delle sue forze fisiche e morali a causa del suo passato amoroso di basso livello che non solo gli ha minato la sua esistenza contraendo la sifilide ma anche il suo avvenire e quello dei suoi figli.

Infatti secondo Le Yaouanc, la sifilide “*a ruiné sa santé, vicié son sang*” e, proprio per questa ragione, Monsieur de Mortsauf ha trasmesso “à ses enfants une vitalité chancelante, une constitution chévitée [...]”.<sup>53</sup>

Quindi possiamo dire che i Mortsauf non sono di certo una coppia ben assortita. Lui, descritto come un uomo ipocondriaco, un uomo che ha provato di

---

<sup>50</sup> J. Borel, *op. cit.*, p. 155.

<sup>51</sup> *Le Lys dans la vallée*, *ed. cit.*, p. 63.

<sup>52</sup> Nella prima metà del XIX° secolo, l’ipocondria anticamente col nome di *vapeurs* e costituiva uno dei grandi temi della medicina di quel tempo. Questo tema viene ampiamente trattato da Moïse Yaouanc nella sua *Nosographie de l’humanité balzacienne*.

<sup>53</sup> M. Yaouanc, *Nosographie de l’humanité balzacienne*, Paris, Librairie, 1959, p. 290.

tutto; Henriette, invece, donna virtuosa, anima della pace rassegnata al dolore, quel dolore che Balzac chiama “l’amour pur”.<sup>54</sup>

In quell’epoca quasi tutti i matrimoni venivano organizzati dalle famiglie e Mademoiselle de Lenoncourt (cioè Madame de Morsauf) ne è un classico esempio:

Les Lenoncourt avaient perdu leurs immenses biens. Par le nom, Monsieur de Morsauf était un parti sortable pour leur fille. Loin de s’opposer à son mariage avec un homme, âgé de 35 ans, maladif et vieilli, Mademoiselle de Lenoncourt en parut heureuse.<sup>55</sup>

Per Madame de Morsauf il matrimonio non comporta che dei doveri. Sposando suo marito, Henriette ha obbedito a una vocazione alla quale adempirà attraverso una vita di sacrificio e di compassione.

Ritratto di donna sacrificata al dovere di moglie e di madre, fornisce una rappresentazione della condizione femminile del XIX° secolo che Balzac ha voluto illustrare e commentare nei suoi *Etudes analytiques*.

Eroina triste e malinconica, delusa da un matrimonio che le ha portato solo disgusto e umiliazione, la sua unica gioia rimane nell’amore che lei ha nel vedere educare e crescere i suoi figli: ma anche questa felicità viene oscurata dalla paura di perderli a causa della loro salute cagionevole. Perdendo tutte le sue illusioni poiché per lei “la vie réelle est une vie d’angoisse”<sup>56</sup>, il dolore diventa infinito e la gioia limitata.

---

<sup>54</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 244.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 248.

La morte di Madame de Mortsauf è una morte che rispetta tutti i canoni borghesi e consacra il difficile trionfo della virtù sulla passione; la morte arriva all'interno del nucleo e domicilio familiare con la partecipazione attiva di tutti i membri della famiglia e la presenza di due figure rassicuranti e necessarie: il prete e il medico.

Madame de Mortsauf, infatti, muore all'interno della sua casa, la casa nella valle, circondata dalla sua famiglia e comunque dalle persone a lei care, da due preti, dal medico e dai suoi familiari compreso Félix.

La sua agonia è una delle più lunghe nella *Comédie Humaine*: la morte di Madame de Mortsauf è la morte di un angelo.

Infatti la sua morte è attesa e circondata da una preparazione minuziosa nei particolari, riti che partecipano alla bellezza di questo ultimo avvenimento definitivo.

Questo romanzo presenta numerose dualità: due donne dalle caratteristiche fisiche e morali opposte; Madame de Mortsauf che gioca un doppio ruolo nel romanzo chiamandosi sia Blanche che Henriette; doppie sono le sue pulsioni per Félix, materne e d'amante ed infine, la sua confessione in punto di morte che la fa diventare inizialmente una Henriette tutta "corpo" e quindi irriconoscibile agli occhi di Félix e subito dopo una donna tutt'anima, di una bellezza neutra e angelica.

Sapendo delle cattive condizioni di salute di Henriette, Félix si reca a Clochegourde per farle visita. Prima di entrare nella sua stanza viene fermato dall'abate Birotteau il quale lo avverte delle condizioni della signora:

Notre chère malade meurt exactement de faim et de soif. Depuis ce matin, elle est en proie à l'irritation fiévreuse qui précède cette horrible mort, et je

ne puis vous cacher combien elle regrette la vie. Le cris de sa chair révoltée s'éteignent dans mon coeur où ils blessent des échos encore trop tendres; mais M. de Dominis et moi nous avons accepté cette tâche religieuse, afin de dérober le spectacle de cette agonie morale à cette noble famille qui ne reconnaît plus son étoile du soir et du matin. Car l'époux, les enfants, les serviteurs, tous demandent: "Où est-elle?" tant elle est changée.<sup>57</sup>

Gli ultimi momenti tra Félix e Madame de Mortsauf sono attesi e preparati con cura e fanno eco alla scena del ballo e quindi del loro primo incontro. Se il loro primo incontro possiamo definirlo in un certo qual modo "trasgressivo" per i baci che Félix ha rubato alla sua Henriette, quest'ultima scena riflette la stessa trasgressione per le parole pronunciate da Henriette:

J'aperçus alors Henriette en robe blanche, assise sur son petit canapé, placé devant la cheminée ornée de nos deux vases pleins de fleurs; puis des fleurs encore sur le guéridon placé devant la croisée. [...]

Sous les flots de dentelles, sa figure amaigrie, qui avait couleur verdâtre des fleurs du magnolia quand elle s'entrouvent, apparaissait comme sur la toile jaune d'un portrait les premiers contours d'une tête chérie dessinée à la craie; mais, pour sentir combien la griffe du vantour s'enfonça profondément dans mon coeur, supposez achevée et pleine de vie les yeux de cette esquisse, des yeux caves qui brillaient d'un éclat inusité dans une figure éteinte. Elle n'avait plus la majesté calme que lui communiquait la

---

<sup>57</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 292.

constante victoire remportée sur ses douleurs. Son front, seule partie du visage qui eût gardé ses belles proportions, exprimait l'audace agressive du désir et des menaces réprimées. Malgré les tons de cire de sa face allongée, des feux intérieurs s'en échappaient par un rayonnement semblable au fluide qui flambe au-dessus des champs par une chaude journée.<sup>58</sup>

Come vediamo, quella di Madame de Mortsau non sembra un'agonia che la porterà alla "bella morte". Nonostante il vestito bianco e i fiori, le parole che più disturbano in questa descrizione sono il dimagrimento che la rende quasi irriconoscibile agli occhi di Félix e soprattutto l'aggettivo "verdâtre", il cui significato, rinvia il lettore a uno spettacolo ributtante. Tutto questo porterebbe a pensare che si tratti di una "male mort" e non di una bella morte.

Normalmente, durante la descrizione dell'agonia delle donne virtuose, non vi sono colori che descrivono il corpo, anzi, l'assenza o il biancore ne indicano la bellezza angelica poiché "quand on est tout âme, les couleurs du corps ne sont pas précisée ou alors elles ont la douceur de la porcelaine."<sup>59</sup>

Questo si spiega perché nella bella morte le passioni essendo state dominate, il corpo viene annullato lasciando campo libero all'anima. Madame de Morsau inizialmente vuole continuare a vivere nutrendosi di quei piaceri da cui lei stessa ha sempre voluto tenersi lontana. Si assiste a una dura lotta tra corpo e anima dove inizialmente, è il corpo a prevalere sulla spiritualità mostrando le brutture della carne e quindi del peccato.

Lei stessa vuole essere come Lady Dudley:

---

<sup>58</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 293.

<sup>59</sup> V. Bui, *op. cit.*, pag. 75.

Je veux vivre. Je veux monter à cheval aussi, moi! Je veux tout connaître Paris, les fêtes, les plaisirs. [...] Oui vivre! Dit-elle en me faisant lever et s'appuyant sur moi, vivre de réalités et non de mensonges. Tout a été mensonge dans ma vie, je les ai comptés depuis quelques jours ces impostures. Est-il possible que je meure, moi qui n'ai pas vécu? [...] Elle jeta violemment ses bras autour de mon cou, et me serra en disant: "Vous ne m'échapperez plus! Je veux être aimée, je ferai des folies comme lady Dudley, j'apprendrai l'anglais pour bien dire my dee."<sup>60</sup>

La prima parte della sua agonia è concentrata sui desideri quindi è un'agonia fatta di una confessione trasgressiva dove i desideri soppressi per tutta una vita cercano di ribellarsi contro l'anima.

"J'ai faim. J'ai bien soif – j'avais soif de toi"<sup>61</sup> dice appunto a Félix. La sua confessione è un appello alla felicità sensuale e sessuale di una vita mai vissuta pienamente: è il grido della carne rimasta senza "nourriture" dove il rifiuto morale si è immesso nel suo organismo "sous la forme symbolique du squirrhe".<sup>62</sup>

Félix infatti non riconosce più la sua delirante amata Henriette. Ritroverà i suoi tratti di donna virtuosa solo alla fine della sua agonia quando tutti i membri della famiglia sono presenti in camera davanti a lei.

Il suoi "dolori" vengono calmati somministrandole dell'opium e come conseguenza si assiste a una ennesima metamorfosi: la bellezza dell'anima e della morte prevarranno sul corpo.

---

<sup>60</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 296.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 295-296.

<sup>62</sup> J. Borel, *op.cit.*, p. 163.



Lo splendore del luogo che la circonda sembra richiamare la bellezza della morte e anche quella di Henriette che dopo aver somministrato l'opium sembra essere ritornata la donna virtuosa di sempre "belle comme un ange."<sup>63</sup>

Je revins chez la mourante au moment où le soleil se couchait et dorait la dentelle des toits du château d'Azay. Tout était calme et pur. Une douce lumière éclairait le lit où reposait Henriette baignée d'opium. En ce moment le corps était pour ainsi dire annulé; l'âme seule régnait sur ce visage, serein comme un beau ciel après la tempête.<sup>64</sup>

La morte di Henriette consacra il difficile trionfo della virtù sulla passione, poiché, riconciliata con Dio, Henriette si salva. Anche se Henriette ha pensato di darsi a Félix una sola volta, "elle rejette définitivement la possibilité de bonheur qui s'est présentée un jour, inespérée" ma come afferma Borel, "la vertu, la fierté, la dignité le respect, d'elle-même qu'elle porte si haut, ne quittent jamais sa conscience et résistent à l'inclination."<sup>65</sup>

Donna fedele, guardiana della famiglia, madre esemplare, Henriette finalmente sintetizza e compensa le sue virtù materne e di famiglia come madre e sorella nel suo rapporto con Félix e l'adulterio morale svanisce quindi dietro la vittoria spirituale.

Si ha quindi, il terribile trionfo della legge che la preserva non dalla passione amorosa ma bensì del suo compimento di colpevolezza.

---

<sup>63</sup> *Le Lys dans la vallée*, ed. cit., p. 299.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 299-300.

<sup>65</sup> J. Borel, *op. cit.*, p. 159.

---

**Parte seconda:**

*La morte idealizzante*

---



Camille Roqueplan, *Marie Duplessis*

## II.1 Il mondo delle cortigiane

Durante il XIX° secolo ci si preoccupa non tanto di risolvere il problema della prostituzione, quanto di tracciare una netta linea di separazione tra le “filles” e le “femmes comme il faut”.

Una ricerca delle cause della prostituzione è stata fatta nel 1836 dal medico Parent-Duchâtelet nell'opera *De la prostitution dans la ville de Paris*, dove l'autore attribuisce la crescita del mercimonio all'influenza nefasta dei lavori sedentari svolti nelle officine e nelle fabbriche collegando questo fenomeno a delle cause economiche.

Nell'arco dell'intero XIX° secolo notiamo che la capitale assiste a una vera e propria invasione di prostitute di ogni classe e categoria, che inizia a tarda sera e si conclude a notte fonda. Esse appaiono come le sacerdotesse di Venere, insaziabili di denaro e disponibili per gli amanti alla ricerca delle voluttà della carne.

Le cortigiane sono innanzitutto un oggetto voluto e creato dalla società, un complemento necessario nella vita di quell'epoca.

Il processo di consumo borghese inizia sotto la Monarchia di Luglio; lo sviluppo del capitalismo industriale implica quello del commercio: si produce per vendere e consumare. Per il borghese francese come per lo straniero ricco, la cortigiana non è che un oggetto di lusso tra gli altri, nel cui godimento si riassume l'esistenza parigina. La cortigiana, considerata una merce e un oggetto da vendere e da consumare, ha anche la funzione di favorire il commercio permettendo a diverse corporazioni di mestiere di arricchirsi: decoratori, tappezieri, parrucchieri, calzolai, gioiellieri, profumieri, sarti, etc.

Nella seconda metà del secolo, il cambiamento delle strutture di mercato provoca una rivoluzione dell'architettura commerciale favorita dall'uso del ferro come materiale di costruzione, dalla diminuzione del costo del vetro e dai progressi dell'illuminazione a gas. Il principio di questa nuova architettura commerciale è di sollecitare costantemente il pubblico, di suscitare di continuo l'appetito del consumatore, di incoraggiare una vita urbana estroversa conveniente allo sviluppo dei commerci.

Le vetrine dei grandi magazzini diventano delle esposizioni permanenti; più tardi, nel 1867, l'Esposizione Universale segnerà il trionfo della "fête impériale".

L'esibizione della prostituta partecipa quindi all'esibizione generale, oggetto tra oggetti in vendita e donna-spettacolo in una città-spettacolo.

Contrariamente alla donna onesta il cui spazio specifico risiede all'interno della casa e le cui uscite sono strettamente codificate, la cortigiana si esibisce in tutti i luoghi pubblici.

La messa in scena romanzesca del personaggio della cortigiana è dovuta al funzionamento specifico della società borghese, industriale e mercantile, al cambiamento delle abitudini, dei consumi di questa società in seguito al suo rapido arricchimento, alla mutazione del quadro urbano e all'importanza acquistata dall'esibizione.

La cortigiana rappresenta l'elemento principale del dispositivo di sessualità messo in atto da questa nuova società, il quale serve a neutralizzare il pericoloso potere della seduzione femminile divenendo esclusivamente una donna-oggetto, una creatura venale in un mondo di oggetti in vendita esibito e allo stesso tempo disprezzato.

Il sesso costituisce una tra le cause principali al buon funzionamento della società, quindi può essere considerato un elemento inquinante. Infatti, la prostituta

ha la stessa funzione delle fogne, rappresenta cioè una valvola di sfogo o come Duchâtelet la definisce “dépôts d'immondice”:

[...] les prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondice [...] elles contribuent au maintien de l'ordre et de la tranquillité dans la société.<sup>66</sup>

Come possiamo vedere, Duchâtelet arriva a considerare le prostitute “des cloaques féminins” (delle fogne) capaci di trasmettere malattie allo stesso modo degli escrementi e del sudiciume proprio perché il loro unico intento è quello di rendere l'amore venale sano e promuovere l'igiene privata delle prostitute.

La prostituta si rende fondamentalmente conto del suo stato di svilimento e prova vergogna davanti a madri e mogli oneste: certi suoi atteggiamenti sgarbati e quella maschera di fierezza che spesso incarna, nascono solo da una profonda malinconia e dal disgusto per la vita.

Il loro bisogno d'amore e d'affetto viene fuori sia durante la gravidanza quando, come afferma Duchâtelet “sont bien plus disposées à garder et à nourrir leur enfants que le filles-mères [...] plus de femmes mariées et de mères de famille [...]”<sup>67</sup> sia nell'attaccamento ai loro amanti, i quali possono essere persone ben educate e quindi occupare posizioni importanti come nel caso di giovani avvocati, letterati e appartenenti al mondo degli affari.

Secondo Parent-Duchâtelet è necessario creare un “milieu clos”, invisibile ai bambini, alle giovani e alle donne oneste, per mantenere l'esercizio del mestiere delle prostitute lontano dalle persone per bene quindi nel rispetto della decenza

---

<sup>66</sup> P. Duchâtelet, *La prostitution à Paris dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1981, p. 203.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 108.

pubblica. Una soluzione sarebbe stata quella di sistemare le case di tolleranza in “quartieri chiusi” nella città di Parigi in modo da essere lontane dalla vista di un pubblico femminile rispettabile ed avere subito l’idea, a colpo d’occhio, di dove fossero localizzati questi luoghi di corruzione. Lo scopo è quello di disciplinare la “fille publique” e si viene quindi elaborando un sistema carcerale che implica l’organizzazione di quattro luoghi chiusi: la casa di tolleranza (o volgarmente chiamata bordello), l’ospedale, la prigione e eventualmente l’istituto di pentimento e reinserimento.

E’ attraverso l’iscrizione che una donna penetra nel mondo della prostituzione ufficialmente tollerata: sia che decida di entrare in una casa, sia che pratichi le sue attività in un luogo isolato, diventa “une fille soumise” e, quando il suo nome viene scritto sul libro della tenutaria, diventerà “une fille à numéro” e, se riceverà *une carte* sarà considerata una “fille en carte”.

La prostituta iscritta regolarmente può anche essere radiata: i motivi riconosciuti sono ovviamente il decesso, il matrimonio, la richiesta da parte della famiglia o di un amante ritenuto serio, un’infermità ma non la vecchiaia.

Per entrare in un bordello è quindi obbligatoria l’iscrizione con la quale la richiedente diventa, come già detto, una “fille soumise”. Dopo la visita medica, è libera di esercitare la propria attività in una casa a sua scelta dove è immediatamente iscritta dalla *maîtresse* sul registro chiamato “le livre sans nom”.

All’interno di questi bordelli le ragazze sono soggette a una doppia autorità: quella della tenutaria e della polizia la quale dispone di un registro dove viene riportata l’identità delle pensionanti.

Inoltre è uno spazio sorvegliato anche dal punto di vista igienico in quanto i medici vengono a farvi le loro visite sanitarie. Ne parla Laure Adler in *La vie quotidienne dans les maisons closes*, opera che si occupa di percorrere la storia

della prostituzione in Francia dal 1830 al 1930 mettendo in rilievo le forme più comuni di questo fenomeno sociale.

Le prostitute sono regolarmente registrate sia che lavorino nei bordelli che sulla strada e la presentazione dell'atto di nascita permette un controllo da parte della giustizia ma anche delle famiglie per ritrovare un minore o far saper di un decesso alla famiglia stessa. Dalla registrazione risultano anche le visite ginecologiche alle quali vengono sottoposte periodicamente e di conseguenza il loro stato di salute.<sup>68</sup>

La prostituzione sembra essere la causa della diminuzione dei matrimoni e conseguentemente delle nascite visto che per molti giovani l'amore venale e una vita di dissolutezza, sono preferibili alle preoccupazioni che comporta una famiglia. Quindi la prostituta non solo costituisce la minaccia di contagio biologico ma attenta anche alla fortuna della classe dirigente.

Resta il fatto che si viene a creare un sistema che, ponendo dei divieti, non fa che aumentare i pericoli tanto temuti, è proprio l'enorme domanda che alla fine favorisce la nascita di un'industria fruttuosa.

Il bordello, come dice Corbin, viene considerato come un tempio di perversione dove si può fare tutto quello che non è possibile chiedere alle mogli borghesi e dove la clientela è costituita "d'étranger et assoiffée d'érotisme raffiné".<sup>69</sup>

Il bordello diventa "un lieu d'évasion, de dépaysement, de compensation à l'austérité des soirées conjugales [...] une société de femmes qui, d'une certaine façon, contribue à affiner leur sensibilité en même temps de leur sensualité."<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Molta attenzione è data al controllo sanitario da quando, a causa delle epidemie di colera del 1830-40, la società rispettabile si sente minacciata dal degrado e dal contagio della plebaglia, all'interno della quale la prostituzione, considerata un fenomeno essenzialmente popolare, rappresenta la portatrice di malattie per eccellenza.

<sup>69</sup> A. Corbin, *Les filles de noce*, Paris, Flammarion, 1978, p. 182.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.188.

All'interno di esso non c'è l'obbligo del ritegno come nei salotti, non più barriere di rispetto, ci si abbandona all'allegria e all'asprezza del linguaggio. Si vive in questi luoghi una sessualità senza costrizioni, uno stato di festa che placa le ansietà della vita borghese.

Il marito borghese ricerca sempre più relazioni extraconiugali continue per rompere la monotonia quotidiana, privilegiando le prostitute clandestine. Questo è uno dei motivi del declino delle case chiuse che si trasformarono in case di appuntamenti all'interno delle quali le ragazze acquistano ormai la loro indipendenza nei confronti delle tenutarie, sono libere di uscire quando lo desiderano e sono loro a scegliere la clientela.

La varietà delle case non fa che riflettere la diversità delle domande e dunque l'origine sociale dei clienti. Si passa quindi dal bordello sontuoso in cui le "filles" sono vestite come principesse ai tuguri più miserabili.

A Parigi, le grandi case sono costruite nel cuore del centro commerciale, laddove circola la ricchezza cioè nei quartieri dell'Opéra e della Bourse. Qui i tappeti sono spessi e soffici, i domestici silenziosi e discreti, i salottini d'attesa situati a ogni piano, permettono ai clienti di non incontrarsi.

In provincia la casa si distingue tramite un fanale rosso, è generalmente situata a un'estremità del paese, in un quartiere tranquillo o in una strada isolata. In queste case regna un'atmosfera piena di calma, quasi familiare; i borghesi tra l'altro la chiamano "chez comme vous savez" e questo posto rappresenta un luogo d'incontro, un centro sociale, il solo locale aperto fino a tardi poiché è anche un caffè; mentre il bordello degli operai, dei soldati, dei marinai, talvolta frequentato anche dai borghesi eccitati dalle classi pericolose, è chiamato "lupanar" e si presenta come il più rumoroso e il più vivace situato generalmente vicino alle caserme, ai porti e nei quartieri in costruzione.



L'altra categoria di prostitute è quella delle "insoumises". Alain Corbin, nell'opera *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux XIXe et XXe siècles*, si occupa delle prostitute clandestine, volutamente ignorate da Parent-Duchâtelet.

Le prostitute di queste categorie esercitano la professione in modo isolato, all'interno di eleganti appartamenti, le più benestanti, e in camere o semplici appartamenti quelle più modeste. La clientela delle "courtisanes" è costituita per lo più da ricchi personaggi: stranieri aristocratici, grandi borghesi della finanza e dell'industria.

Spesso costituiscono delle società in accomandita per amanti assegnando loro un giorno di visita e la relativa notte durante la settimana.

Tra le prostitute clandestine, tanto temute dal sistema regolamentista, rientrava quella categoria di donne di cui ci parla anche Alexandre Dumas figlio ne *Le Demi-Monde*: le "demi-mondaines" le quali sono definite come le donne che "ont toutes une faute dans leur passé, une tache sur leur nom [...] et, avec la même origine, le même extérieur et les mêmes préjugés que les femmes de la société, elles se trouvent ne plus en être, composent ce que nous appelons le "Demi-Monde" [...] qui viennent on ne sait d'où [...]. À l'heure qu'il est, ce monde irrégulier fonctionne régulièrement, et cette société bâtarde est charmante pour les jeunes. L'amour y est plus facile qu'en haut et moins cher qu'en bas."<sup>71</sup>

Questa categoria di cortigiane si unisce alla comunità delle donne oneste, opera e frequenta luoghi diversi, ma proprio perché appare una donna come le altre, presenta una possibilità di contagio sanitario e morale maggiore dato che non subisce nessun controllo della polizia.

---

<sup>71</sup> A. Dumas fils, *Le Demi-Monde : comédie en cinq acts, en prose*, Paris, Calmann-Lévy, 1924, pp. 102-103.

Insieme alla “femme galante” e alla “femme entretenue” sono considerate cortigiane di alto bordo, conducono una vita lussuosa e raffinata e vestono come le gentildonne più altolocate.

Risiedono generalmente in appartamenti e scelgono la loro clientela costituita principalmente da ricchi personaggi. Queste cortigiane si stabiliscono soprattutto nelle grandi città come Parigi o Lione e fanno sfoggio di quel lusso, ottenuto a spese dei loro amanti, che costituisce per loro la garanzia di mantenere quel tenore di vita raggiunto.

Come vedremo tra poco, la vita di questa classe di prostitute (che nel tempo hanno assunto nomi diversi come “lorettes”, “lionnes”, “cocottes”, etc.) si divide tra la toilette, alla quale dedicano buona parte della giornata, il teatro, i ristoranti e gli incontri con le loro numerose conoscenze.

Le prostitute sono chiamate “lorettes” e “cocottes” durante il Secondo Impero, poi “belles petites” e infine “grandes horizontales” sotto la Terza Repubblica e rappresentano le molte categorie che compongono la strana classe di quel tipo di cortigianeria che comincia ad affiorare intorno al 1830, dopo la Rivoluzione di Luglio, che in seguito ha continuato ad aumentare e la cui età d’oro si situa sotto il Secondo Impero negli anni 1850-60.

Bisogna ricordare anche le “femmes d’attentes” e le “femmes entretenues”. Le prime sono considerate pseudo-spose che danno ai giovani borghesi la possibilità di avere una vita sessuale prima di un matrimonio tardivo o di vivere una falsa vita coniugale. Le “femmes entretenues” possono essere generalmente delle sarte, lavandaie, fioraie che cercano di arrotondare il basso stipendio concedendosi ad un amante borghese con la speranza di un legame continuo.

Verso la fine del secolo la prostituzione si modifica qualitativamente. Parigi diventa la città dove la prostituta si offre e si mostra senza problemi, essa diventa

“femme spectacle” che si pavoneggia e si esibisce nei *grand-café*s o nei *café-concerts*.

Ai gradini inferiori della gerarchia troviamo “les filles de la rue et hôtels garnis”, “les filles à soldat” dette anche “pierreuses” e le “coureuses de campagne”, quest’ultime si vendono dove capita e per pochi spiccioli.

Molti sono gli scrittori del XIX° secolo che attraverso le loro opere hanno raccontato, dipinto e denunciato le scene di vita di una cortigiana: nei prossimi paragrafi di questo stesso capitolo, attraverso la lettura di alcune opere di Balzac e Dumas (figlio), ci occuperemo dello studio di alcune figure “filles”, la cui morte è vista come l’inizio di una nuova vita spirituale con cui si aprono le porte del paradiso poiché secondo la religione cristiana, la vita terrena deve essere considerata come mezzo per guadagnarsi la salvezza eterna.

Come abbiamo visto, Madame de Mortsauf non rimpiange la vita terrena perché vi ha conosciuto solo sofferenza.

Nell’Ottocento, la bellezza è considerata sinonimo di salute fisica. In base all’ideologia borghese, di cui Balzac è portavoce e non solo lui, il corpo bello e sano corrisponde a un equilibrio interiore da intendere in special modo sul piano morale.

Facendo riferimento alle cortigiane, dobbiamo dire che vi è attinenza tra il modo in cui queste donne giungono alla morte e la maniera in cui hanno condotto la loro vita. Secondo la morale borghese, la morte ha una funzione didattica che mette in evidenza le conseguenze del loro crimine morale ma ovviamente non tutte le cortigiane moriranno e saranno punite allo stesso modo: vi saranno morti belle e idealizzanti come vedremo in questo stesso capitolo, e morti violente e deturpanti analizzate nel capitolo successivo.

Infatti, le cortigiane come Coralie, Esther e Marguerite, che confessano e riconoscono le loro colpe senza rimpiangere la vita terrena e quindi il lusso e i loro beni materiali, anche se trasgrediscono le leggi morali, saranno destinate a morire di una morte idealizzante; coloro invece che in punto di morte non riusciranno a staccarsi dalla loro vita viziosa, saranno destinate a una morte solitaria e orribile.

## **II.2 *Illusions perdues***

*Illusions perdues* è un'opera non solo autobiografica ma anche una riflessione sull'arte, e sul mondo che le ruota attorno: editori, librai, giornalisti, teatro, un mondo che Balzac conosce bene e di cui non ha alcuna stima.

Iniziato nel 1837 e pubblicato nel 1843, questo romanzo è suddiviso in tre parti: *Les deux poètes*, *Un grand homme de province à Paris*, *Les souffrances de l'inventeur*, trilogia inserita nelle *Scènes de la vie de province*.

Romanzo-chiave, *Illusioni perdute*, segna l'itinerario esemplare di un figlio del secolo, Lucien de Rubempré, pieno di desideri e di speranze ma troppo fiacco per affrontare una società brutale che non fa sconti ai deboli e contro la quale, fatalmente, è destinato a scontrarsi.

Vittima di ogni miraggio, preda di ogni trappola, corrotto nel cuore da un mondo più corrotto di lui, Lucien sconta da un lato la sua origine provinciale, dall'altro la sua assenza di volontà creatrice. Abbandona il mondo del vero valore intellettuale, "le Cénacle", per quello luccicante ed effimero del giornalismo più o meno prezzolato.

Nel suo scacco totale egli rappresenta pateticamente l'individualità stritolata dalla società.

Decide, come già detto, di fare il giornalista malgrado gli avvertimenti degli amici del Cenacolo e il quadro di miseria morale che gli ha fatto il giornalista Lousteau.

Il mestiere di giornalista è il modo più facile e veloce, ma anche meschino, di arrivare alla fama, una fama però che non illustra.

Il romanzo comincia con l'introduzione della vita di provincia ad Angoulême, dove Lucien Chardon, poeta ricco solo del proprio talento, volendo diventare scrittore, lavora nella stamperia di David Séchard, che lo ha assunto per salvarlo dalla noia e dalla disperazione. Legati da un profondo affetto, i due giovani sono accomunati dall'insoddisfazione per una realtà che non risponde ai loro desideri. David vi si rassegna, confortato almeno dalla realizzazione del suo sogno d'amore per Eva, la sorella di Lucien e dalla speranza in un'invenzione che li renda ricchi, mentre nel frattempo, la facoltosa Louise de Bargeton invaghita del giovane stampatore-poeta ma respinta dalla piccola società di provincia, decide di raggiungere Parigi insieme a Lucien.

Lucien si trova quindi catapultato a Parigi dove conosce, grazie a una condotta spregiudicata nel mondo del giornalismo, un successo rapido e folgorante e, per la stessa ragione, un'altrettanto inesorabile rovina.

A Parigi, Madame de Bargeton non appare più così bella agli occhi di Lucien che, in preda all'ambizione, ha un solo scopo: conquistare la metropoli e ricavarvi un posto al sole nel suo *monde* che però nell'attesa, deve accontentarsi del *demi-monde*.

Va perciò a vivere in una mansarda, frequenta un gruppo d'intellettuali e artisti intransigenti (il Cenacolo), ma ben presto, introdotto nel mondo dei giornali e delle attricette, Lucien, smarrisce la retta via dell'integrità e serietà intellettuale

a favore della scrittura facile e del successo di scandalo. Si innamora di Coralie, un'attrice con la quale vivrà una vita dispendiosa fino al giorno della sua morte.

Ma “lo splendido contrasto” tra la vita di David in provincia e quella di Lucien nella capitale, su cui Balzac costruisce il romanzo, risulta smentito dai fatti.

Esso viene infatti negato da una morale secondo cui ciò che conta è solamente il non coltivare illusioni che possano precludere una visione disincantata della realtà.

La parola “illusione” da *ludus*, riguarda i più vari aspetti della vita, il loro configurarsi nel presente e il loro dispiegarsi nel futuro. Immaginazione, errore, illusione sono in questo contesto considerati sinonimi e poiché “l’immaginazione prevale su ogni tipo di razionalità”<sup>72</sup>, l’illusione allarga non solo gli orizzonti di Lucien e degli altri personaggi del romanzo ma anche la realtà e le illusioni che ne fanno parte.

Per il fatto di non saper vedere correttamente, vale a dire per la loro incapacità di percepire la complessità del reale e di valutare gli effetti delle loro scelte alla luce dei meccanismi sociali e politici, i protagonisti assisteranno assistere al massacro delle loro illusioni. In questo romanzo si parla continuamente di speranze dissolte che non sono solo da attribuire alla borghesia capitalistica ma anche all’umana impotenza di quei mediocri letterati arrivati dalla provincia che sedotti dai falsi miraggi che la società parigina offre loro, “ammantano di colori iridati la loro pochezza”.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> L. Sozzi, *Il paese delle chimere: aspetti e momenti dell’idea di illusione nella cultura occidentale*, Palermo, Sellerio, 2007.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 287.

Qui troviamo tutta la Parigi di Balzac: i saloni, il mondo del teatro e dell'editoria, le gallerie del Palais Royal, i poveri alloggi come quello d'Arthez, gli Champs-Élysées e via dicendo.

Questo mondo del piacere, dell'intelligenza e del cinismo travolgono il protagonista. Parigi, agli occhi inesperti di un Lucien che vive ancora in provincia, è vista come un'antiutopia che illuderà chi non ne farà parte e chi non seguirà le regole del gioco.

Apparentemente Parigi sembra il luogo ideale dove realizzare i propri sogni ma al contrario Lucien perderà tutte le sue illusioni e trovandosi senza appigli in questa vera e propria giungla, e non riuscendo a emergere con il proprio impegno, sarà costretto a ritornare nel suo paese di provincia sconfitto.

Parigi è intesa come sostituto della bella vita, una città che promette, e che spesso illude. Si pensa di essere entrati in quel mondo ma alla fine se non ci sappiamo gestire, ne restiamo fuori; infatti, i personaggi di questo romanzo faranno i conti con una realtà che premia chi sa affrontarla nella sua durezza senza rifugiarsi nel conforto delle illusioni.

Proprio come hanno saputo fare coloro che, senza scandalizzarsi, accettano il loro ruolo in una società che in nulla diverge da un teatro: la realtà sta infatti dietro le quinte, mentre il palco è fatto per raccogliere gli applausi che spettano a chi ha saputo recitare bene o comunque meglio degli altri.

Così, il giovane provinciale Lucien "bello come un dio", rimane irretito nella propria sublime debolezza e dai meccanismi della società corrotta e precipita per poi risorgere ambigualmente nel romanzo seguente, *Splendeurs et misères des courtisanes*, prigioniero del mefistofelico Vautrin, ora camuffato da prete spagnolo.

## II.2.1 Coralie

Con Coralie, una delle protagoniste femminili di questo romanzo, entriamo nel mondo del teatro dove dietro le quinte si osservano “l’envers des consciences, le jeu des rouages de la vie parisienne, le mécanisme de toute chose”.<sup>74</sup>

Coralie e Florine debuttano entrambe al Panorama-Dramatique con successo infiammando con il loro bel corpo e con i loro costumi di scena, i sensi dei giovani e degli ingenui, che, come Lucien, assistono per la prima volta a questo genere di spettacolo.

Coralie infatti, col suo costume spagnolo “faisait la joie de la salle où tous les yeux serraient sa taille bien prise dans sa basquine, et flattaient sa croupe andalouse qui imprimait des torsions lascives à la jupe.”<sup>75</sup>

Di quest’attrice, sul cui passato si hanno pochissime notizie “est entrée au théâtre par désespoir, elle avait en horreur de Marsay, son premier acquéreur; et, au sortir de la galère, car elle a été bientôt lâchée par le roi (des) dandies, elle a trouvé ce bon Camusot qu’elle n’aime guère.”<sup>76</sup>

Coralie è stata venduta da sua madre all’età di quindici anni per sessanta mila franchi<sup>77</sup> e come si può vedere da questa breve citazione, Balzac non ci fornisce molti elementi che raccontano le origini di questa donna andalusa. Si capisce che è stata in prigione ma non sappiamo il motivo per il quale sia stata arrestata. Forse possiamo supporre a un arresto per “raccolage” o per non essersi presentata alla visita sanitaria che solitamente le “filles soumises” erano obbligate a fare.

---

<sup>74</sup> H. de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Pocket, 1991, p. 323.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 326.



Coralie, ci permette di penetrare non solo nel mondo del teatro ma soprattutto nel mondo delle “filles entretenues” delle quali abbiamo già accennato precedentemente proprio in questo capitolo.

Coralie è descritta come una delle donne più deliziose di Pargi:

Cette femme, une des plus charmantes et des plus délicieuses actrices de Paris, la rivale de madame Perrin et de mademoiselle Fleuriet auxquelles elle ressemblait et dont le sort devait être le sien, était le type des filles qui exercent à volonté la fascination sur les hommes.<sup>78</sup>

Coralie ha “un long visage ovale d’un ton d’ivoire blond”<sup>79</sup>, la sua bocca è “rouge comme une grenade”<sup>80</sup> e i suoi occhi “obombrés par un cercle olivâtre, étaient surmontés de sourcils argués et fournis.”<sup>81</sup>

Gli elementi di questa descrizione fisica, mettono in risalto un contrasto tra chiaro e scuro, bianco e nero, luce e ombra, luminosità e opacità e anche se in lei non vi è nulla di particolarmente travolgente o di impetuoso, le descrizioni riguardanti la bellezza di Coralie di cui si avvale Balzac ispirano calore e fascino.

Come possiamo vedere, l’argomento della prostituzione e cortigianeria comincia a essere più apertamente esplorato da Balzac a partire da questo romanzo.

Palais Royal, costruito nel 1639 per conto del cardinale Richelieu (Palais Cardinal) è poi, dopo la sua morte, passato alla Corona e infine al Duca d’Orléans.

---

<sup>78</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 325.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

Nel 1781 vengono aggiunte le tre ali porticate che circondano il giardino. Le gallerie (portici) ospitano numerosi caffè, sale da gioco, bazar, ristoranti e botteghe di vario genere.

Il peristilio Nord e quello Sud sono il ritrovo di un grande numero di prostitute comprendenti donne a partire dai quattordici anni sino all'età del disarmo. Per speciale concessione ottenuta dal Duca di Orléans, la polizia non può entrarvi e di conseguenza, tutto può accadere; durante la Rivoluzione, giardino e gallerie diventano sede di focolai rivoluzionari e luoghi abituali di scontri politici, anche violenti.

Balzac dice che a quell'epoca le Galeries de Bois costituiscono una delle più celebri curiosità parigine dove "ici l'homme voit ce que Dieu ne saurait voir"<sup>82</sup>.

Il y avait des fruitières et des marchandes de boutiquets, un fameux tailleur dont les broderies militaires reluisaient le soir comme des soleils. Le matin, jusqu'à deux heures après midi, les Galeries de Bois étaient muettes, sombres et désertes. Les marchands y causaient comme chez eux. Le rendez-vous que s'y est donné la population parisienne ne commençait que vers trois heures, à l'heure de la Bourse. Dès que la foule venait, il se pratiquait des lectures gratuites à l'étalage des librairies par les jeunes gens affamés de littérature et dénués d'argent.

[...] De toutes rues adjacentes allaient et venaient un grand nombre de filles qui pouvaient s'y promener sans rétribution. De tous les points de Paris, une fille de joie accourait *faire son Palais*. Les Galeries de Pierre appartenaient à des maisons privilégiées qui payaient le droit d'exposer des créatures habillées comme des princesses, entre telle ou telle arcade, et à la place

---

<sup>82</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 292.

correspondante dans le jardin; tandis que les Galeries de Bois étaient pour la prostitution un terrain public, le Palais par excellence, mot qui signifiait alors le temple de la prostitution. Une femme pouvait y venir, en sortir accompagnée de sa proie, et l’emmener où bon lui semblait. Ces femmes attiraient donc le soir aux Galeries de Bois une foule si considérable qu’on y marchait au pas, comme à la procession ou au bal masqué. [...] Ces femmes avaient une mise qui n’existe plus; la manière dont elles se tenaient décolletées jusqu’au milieu du dos, et très bas aussi par devant; leurs bizarres coiffures inventées pour attirer les regards: celle-ci en Cauchoise, celle-là en Espagnole; l’une bouclée comme un caniche, l’autre en bandeaux lisses; leurs jambes serrées par des bas blancs et montrées on ne sait comment, mais toujours à propos, toute cette infâme poésie est perdue. La licence des interrogations et des réponses, ce cynisme public en harmonie avec le lieu ne se retrouve plus, ni au bal masqué, ni dans les bals si célèbres qui se donnent aujourd’hui. C’était horrible et gai.<sup>83</sup>

Le donne sono accumulate a degli oggetti e sono acquistabili. Anche alla bellezza di Coralie è stato dato un prezzo poiché “a dix-huit ans Coralie pourra dans quelques jours avoir soixante mille francs par an pour sa beauté”.<sup>84</sup>

Di solito la maggior parte di queste donne porta una toilette vistosa, dei trucchi pesanti e delle acconciature particolari per attirare gli sguardi degli uomini.

Il tema letterario della “maschera” e del “phard” legato alla prostituta entra verso la metà dell’Ottocento nell’immaginario collettivo della società: queste “filles” un po’ per attirare la clientela, un po’ per mascherare la bruttura di certe

---

<sup>83</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., pp. 293-294.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 326.

malattie di cui approfondiremo nel capitolo successivo, ne faranno ampio uso. Nasce quindi l'immagine della "donna sfinge" una donna irriconoscibile dove il *maquillage* diventa sinonimo di inganno.

A questo proposito possiamo rilevare una notevole differenza tra queste "filles" appena descritte nella precedente citazione e la delicata bellezza di Coralie:

Ses bras ronds et polis, ses doigts serrés en fuseau, ses épaules dorées, avec la gorge chantée par le Cantique des Cantiques, avec un col mobile et recourbé, avec des jambes d'une élégance adorable.<sup>85</sup>

La clientela delle cortigiane e delle mantenute è costituita da banchieri, uomini d'affari politici, aristocratici, industriali, commercianti, nobili stranieri e facoltosi mercanti:

- Tiens, ma petite Florville, te voilà déjà guérie de ton amour. On te disait enlevée par un prince russe; [...]
- Et toi, ma petite, dit Finot à une jolie paysanne qui les écoutait, où donc as-tu volé les boutons de diamants que tu as aux oreilles? As-tu *fait* un prince indien?
- Non, mais un marchand de cigare, un Anglais qui est déjà parti! N'a pas qui veut, comme Florine et Coralie, des négociants millionnaires ennuyés de leur ménage: sont-elles heureuses?<sup>86</sup>

Il protettore di Coralie è infatti un ricco commerciante:

---

<sup>85</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 304.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

Camusot était un bon gros e gras marchand de soieries de la rue des Bourdonnais , Juge au Tribunal de Commerce, père de quatre enfants, marié pour la seconde fois, riche de quatre-vingt mille livres de rente, mais âgé de cinquante-six ans, ayant comme un bonnet de cheveux gris sur la tête, l'air papelard d'un homme qui jouissait de son reste, et qui ne voulait pas quitter la vie sans son compte de bonne joie, après avoir avalé les milles et une couleuvres du commerce.”<sup>87</sup>

Camusot, quest'onesto commerciante, non solo paga i vestiti, i gioielli e le uscite con la sua bella Coralie, ma anche i “claqueurs” per garantire il successo delle sue rappresentazioni e le mantiene un appartamento ben arredato dove incontra l'attrice.

Una volta che Coralie conosce Lucien e se ne innamora, decide così di lasciare il lussuoso appartamento di rue de Vendôme per andar a vivere con l'artista in uno squallido alloggio; Camusot finge di approvare la relazione tra i due giovani innamorati, sicuro che presto la passione dei due giovani finirà a causa della frenetica e costosa vita parigina.

Per Coralie non costituisce un grande cambiamento perché il suo amore per Lucien ha il sopravvento sulla venalità e sulla ricchezza che ha conosciuto prima di innamorarsi del bell'artista.

Con Coralie si comincia ad analizzare delle tipologie più complesse del sentimento amoroso nelle prostitute. Coralie conosce inizialmente l'attrazione puramente fisica per Lucien ed essendo facilmente riuscita a conquistarlo, lo ricopre di attenzioni e di carezze come una madre fa col proprio figlio sentendosi purificata ed elevata dall'amore: lo testimoniano la sua devozione verso l'amato e

---

<sup>87</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 324.

la sua accondiscendenza e il suo adattarsi alla povertà fino ad arrivare al sacrificio fisico e morale che si impone per salvare Lucien dalla morte e dalla miseria.

Come vedremo in seguito, il personaggio di Coralie può essere considerato un'anticipazione del personaggio di Esther nel romanzo *Splendeurs et misères des courtisanes*: entrambe rinunceranno alla loro vita di cortigiane per amore di Lucien poiché riscoprono il significato e il valore della purezza, della fedeltà e della religione ma pagheranno il prezzo di questa rinuncia con la morte.

## **II.2.2 Amore e denaro nella morte di Coralie**

Nel XIX° secolo, il denaro assume una importanza fondamentale, in quanto esso permette di soddisfare l'esigenza di vanità del borghese, persino in punto di morte.

Coralie “une pauvre misérable créature qui a senti pour la première fois le véritable amour”<sup>88</sup> dopo aver conosciuto Lucien, rinuncia a farsi mantenere dal commerciante Camousot, illudendosi di poter basare la sua esistenza sull'amore:

- Pauvre Camusot, [...] reprends tout ce que tu m'as donné, je ne veux rien de toi, j'aime comme une folle cet enfant-là, non pour son esprit, mais pour sa beauté.

Je préfère la misère avec lui, à des millions avec toi.<sup>89</sup>

Dopo la rottura con Camusot, Coralie e Lucien s'indebitano enormemente e a causa delle ristrettezze economiche in cui si trovano, i due innamorati sono

---

<sup>88</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 372.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 373.

costretti a trasferirsi in un piccolo e misero appartamento di tre stanze, al quarto piano di una casa in rue de la Lune:

La chambre, encore décente, était tendue d'un papier vert d'eau à bordure rouge, ornée de deux glaces, l'une à la cheminée, l'autre au-dessus de la commode. [...]

La garde-robe des deux amants tenait dans une armoire à glace et dans la commode. Les meubles d'acajou étaient garnis en étoffe de coton bleu. [...]

La salle à manger, qui se trouvait avant la chambre à coucher, ressemblait à celle du ménage d'un employé à douze cents francs. La cuisine faisait face au palier [...] Le loyer ne s'élevait pas à plus de cent écus. Cette horrible maison avait une fausse porte cochère. Le portier logeait dans un des vantaux condamné, percé d'un croisillon par où il surveillait dix-sept locataires. Cette ruche s'appelle une maison de produit en style de notaire.<sup>90</sup>

Se il primo appartamento preso in affitto da Camusot, sembra un nido d'amore dove tutto esprime innocenza e candore, l'altro appartamento dove Coralie e Lucien abitano non ha più l'aspetto di un "cabinet de fées" dove i colori scelti da Camusot sono il rosa e il bianco ma bensì assomiglia a un misero alloggio occupato dal "ménage" di un impiegato dal basso stipendio.

L'unione basata solo ed esclusivamente sull'amore non rientra affatto nelle regole borghesi e di conseguenza, la coppia che si unisce con questo presupposto non può convivere nel contesto parigino.

---

<sup>90</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., pp. 466-467.

Coralie si ammala in seguito a esaurimento fisico causato dal troppo lavoro in teatro al quale si è personalmente costretta per non morire di stenti e per curare Lucien rimasto gravemente ferito in un duello.

L'elemento economico riappare anche per Lucien. Infatti quest'ultimo, sarà obbligato a comporre "dix bonnes chansons à boire au croutilleuses"<sup>91</sup> per avere i soldi necessari per la sepoltura della sua amante (duecento franchi).

La sua morte non incombe all'improvviso nel testo poiché Coralie ha più volte ripetuto di essere disposta a concedere e sacrificare la sua vita per aiutare il suo amante: il denaro è alla fine la causa della sua morte poiché la realtà borghese materialista si scontra con i sogni dell'attrice.

La morte di Coralie avviene in un clima di povertà, di tristezza e di silenzio in perfetto contrasto con la spensieratezza e il tenore di vita che l'attrice aveva passato precedentemente durante la sua vita da cortigiana.

In Coralie, il male fisico appare inscindibile dal male morale in quanto quest'ultimo annuncia e provoca il primo e insieme distruggono la povera attrice.

Coralie accetta senza lottare di dover morire poiché "un chagrin secret la dévorait. [...] tomba malade [...] outrepassa ses forces."<sup>92</sup> La sua è come una rinuncia alla vita e all'amore perché sa che il suo futuro non può essere lo stesso di una donna "comme il faut".

Il vizio anche se rinnegato, lascia le proprie tracce e la morte ne rappresenta una riconciliazione con se stessa e con Dio.

Il suo pentimento è sincero e la volontà di assolvere, redimere e purificare la sua vita passata lo si vede quando Coralie in punto di morte vuole riconciliarsi a Dio.

---

<sup>91</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 546.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 502.



La ragazza il cui costume spagnolo aveva fatto “naguère palpiter toute une salle”<sup>93</sup>, il cui corpo ha conosciuto la passione e la cui anima ha apprezzato l’amore, prossima alla fine, chiede a Lucien di cercarle un prete: “l’actrice voulut se réconcilier avec l’Église, et mourir en paix. Elle fit une fin chrétienne, son repentir fut sincère.”<sup>94</sup>

L’agonia di Coralie, così come la sua morte non vengono descritte nel testo: viene solo detto che “cette agonie et cette mort achevèrent d’ôter à Lucien sa force et son courage”<sup>95</sup> e l’attrice “étendue droite et roide sur un lit de sangle, enveloppée dans un méchant drap de lit que cousait Bérenice”<sup>96</sup> sorride all’eternità.

Balzac si sofferma invece sulla descrizione del volto di Coralie in punto di morte, il quale ha conservato la bellezza e il candore che lo caratterizzava quando era in vita:

[...] étincelait cette fleurs de beauté qui parle si haut aux vivants en leur exprimant un calme absolu, elle ressemblait à ces jeunes filles qui ont la maladie des pâles couleurs: il semblait par moments que ces deux lèvres violettes allaient s’ouvrir et murmurer le nom de Lucien, ce mot qui, mêlé à celui de Dieu, avait précédé son dernier soupir.<sup>97</sup>

Balzac parla inoltre dello sguardo e della disperazione di coloro che la circondano, e di Lucien che si trova costretto a scrivere “*dix chansons qui voulaient des idées gaies et des airs populaires*”<sup>98</sup> per poter pagare il funerale:

---

<sup>93</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 509.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*

Le poète demeura dans un complet abattement, assis dans un fauteuil, au pied du lit de Coralie, en ne cessant de la regarder, jusqu'au moment où il vit les yeux de l'actrice tournés par la main de la mort. Il était alors cinq heures du matin.<sup>99</sup>

Per contro, il buon Camusot che al cimitero di Père-Lachaise piange Coralie di lacrime sincere, provvederà a comprarle “un terrain à perpétuité et d'y faire construire une colonnette sur laquelle on graverait: CORALIE, et dessous: *Morte à dix-neuf ans (août 1822)*”.<sup>100</sup>

Come vedremo nei paragrafi successivi, la morte di Coraile, rispetto alle morti di Esthér e Marguerite, è la meno drammatica. L'agonia è inesistente e il riferimento alla religione è debole.

Il suo adattarsi alla povertà, il suo sacrificio fisico e morale per Lucien e i suoi rifiuti delle offerte di Camusot, le fanno scoprire l'amore nobile, l'amore totale che congiunge i sentimenti e i sensi. Coralie si sente perciò redenta e pronta ad affrontare qualsiasi sacrificio pur di conservare quel sentimento mai provato nella sua vita passata.

### **II.3 *Splendeurs et misères des courtisanes***

*Splendeurs et misères des courtisanes* riprende i fili del romanzo *Illusions perdues*, tessendo definitivamente in un'unica trama i destini del grande criminale, Vautrin, e del poeta, Lucien de Rubempré.

Il lettore che, alla fine di *Illusions perdues*, lascia Lucien sulla strada di Parigi assieme al misterioso abate spagnolo Carlos Herrera, il Vautrin del *Père*

---

<sup>99</sup> *Illusions perdues*, ed. cit., p. 505.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 509.

*Goriot*, che riesce a dissuaderlo dal compiere un suicidio offrendogli la sua protezione, lo ritrova all'inizio di *Splendeurs et misères de courtisanes* nel convulso fulgore di una festa all'Opera, scortato da un'imponente figura scura.

L'inizio di questo romanzo è tra i più classici: un ballo di gala in cui tutti i partecipanti sono pronti a fare pettegolezzi sugli altri e a stringere alleanze politico-economiche utili per i loro affari.

Subito dopo veniamo introdotti alla tragica vita della bella cortigiana ebrea, Esther Gosbeck, che dopo il ballo tenterà il suicidio nella casa in cui vive perché riconosciuta come l'amante di Lucien. Quest'ultimo lo troviamo impegnato nel tentativo di fare una scalata sociale a tutti i costi consigliato dal sempre presente "diavolo" del Vautrin.

In questo romanzo sapremo qualcosa in più del giovane Lucien e lentamente sapremo qualcosa di nuovo di Vautrin, l'uomo dalle mille vite.

*Illusions perdues* e *Splendeurs et misères des courtisanes* si toccano, ma il personaggio di Lucien non è più lo stesso. L'ardente e ambizioso poeta di provincia ha sprecato, per debolezza di carattere, immense doti. Ora non è più padrone del suo destino: è divenuto la pedina del gioco condotto dal suo diabolico produttore, Vautrin, che è il vero protagonista del nuovo romanzo. Lucien si è venduto alla potenza di una volontà superiore, che finirà per schiacciarlo e accanto a lui, un altro essere umano, la bella Esther, che andrà incontro a un destino identico.

Anche in questo romanzo, i deboli soccombono agli appetiti dei forti: nella violenza della società moderna prevalgono e si impongono soltanto uomini animati da quell'energia invincibile che Balzac chiama volontà.

Poco importa che siano grandi aristocratici, ricchi banchieri o ex detenuti: sono loro che spingono il crimine, l'amore, il desiderio di potere, cioè in fondo la vita stessa, alle sue ultime conseguenze.

Ambientato nel 1824, Balzac torna a parlare dei luoghi frequentati dalle prostitute e sebbene siano trascorsi solo tre anni, lo scrittore afferma che il Palais Royal non è più il luogo per eccellenza del mercimonio.

Le "filles" sono ora disseminate ovunque, tanto nelle strade principali, quanto nelle strade secondarie quasi deserte, e la sera, queste stradine strette e buie assumono un aspetto spettrale.

Una di queste strade secondarie, fangose e oscure, è rue de Langlade dove abita Esther, la protagonista femminile di questo romanzo:

Ces rues étroites, sombres et boueuses, où s'exercent des industries peu soigneuses de leurs dehors, prennent à la nuit une physionomie mystérieuse et pleine de contrastes. En venant des endroits lumineux de la rue Saint-Honoré, de la rue Neuve-des-Petits-Champs et de la rue de Richelieu, où se presse une foule incessante, où reluisent les chefs-d'oeuvre de l'Industrie, de la Mode et des Arts, tout homme à qui le Paris du soir est inconnu serait saisi d'une terreur triste en tombant dans le labyrinthe de petites rues qui cerclent cette lueur reflétée jusque sur le ciel. Une ombre épaisse succède à des torrents de gaz. De loin en loin, un pâle réverbère jette sa lueur incertaine et fumeuse qui n'éclaire plus certaines impasses noires.

Les passants vont vite et sont rares. Les boutiques sont fermées, celles qui sont ouvertes ont un mauvais caractère: c'est un cabaret malpropre et sans lumière, une boutique de lingère qui vend de l'eau de Cologne. Un froid malsain pose sur vos épaules son manteau moite. Il passe peu de voitures. Il

y a des coins sinistres parmi lesquels se distingue la rue de Langlade, le débouché du passage Saint-Guillaume et quelques tournants de rues.”<sup>101</sup>

Qui, le voci e le figure sono appena accennate, appaiono come delle ombre e dei suoni impercettibili. Sembra un mondo che lascia ampio spazio all’immaginazione dove l’atmosfera non è più mefitica ma misteriosa, i rumori sono come soffocati e le persone perdono quasi la loro umanità.

Balzac a questo punto fa delle riflessioni sui provvedimenti inesistenti riguardo alle prostitute. Balzac vorrebbe destinare alle prostitute delle zone particolari, riservate esclusivamente a loro. La sua posizione si avvicina molto a quella di Parent-Duchâtelet che, conscio dell’impossibilità di distruggere la prostituzione e consapevole della necessità di tollerarla, purchè venga praticata in zone particolari, lontane dagli sguardi delle ragazze e delle donne oneste, propone come soluzione al problema i “passages” e non le case di tolleranza come propone Parent-Duchâtelet.

Plus dédaigneuse ou plus honteuse que les reines et que les rois du temps passé, qui n’ont pas craint de s’occuper des courtisanes, l’administration ou la politique moderne n’ose plus envisager en face cette plaie des capitales. Certes, les mesures doivent changer avec les temps, et celles qui tiennent aux individus et à leur liberté sont délicates; mais peut-être devrait-on se montrer large et nardi sur les combinaisons purement matérielles comme l’air, la lumière, les locaux. Le moraliste, l’artiste et le sage administrateur regretteront les anciennes Galeries de Bois du Palais-Royal où se parquaient ces brebis qui viendront toujours où vont les promeneurs; et ne vaut-il pas

---

<sup>101</sup> H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 151.

mieux que les promeneurs aillent où elles sont? Qu'est-il arrivé? Aujourd'hui les parties les plus brillantes des boulevards, cette promenade enchantée, sont interdites le soir à la famille. La Police n'a pas su profiter des ressources offertes, sous ce rapport par quelques Passages, pour sauver la voie publique.”<sup>102</sup>

### II.3.1 Esther

A dix-huit ans, cette fille a déjà connu la plus haute opulence, la plus basse misère, les hommes à tous les étages. Elle tient comme une baguette magique avec laquelle elle déchaîne les appétits brutaux si violemment comprimés chez les hommes qui ont encore du coeur en s'occupant de politique ou de science, de littérature ou d'art. Il n'y a pas de femme dans Paris qui puisse dire comme elle à l'Animal: “Sors!...”<sup>103</sup>

Esther, soprannominata “la Torpille”, nomignolo dal significato particolare, sta a significare la facilità nell'ammaliare gli uomini: infatti Esther è una “fille de joie”<sup>104</sup> travolgente alla stessa stregua di una torpedine ed è così attraente “qu'elle aurait engourdi l'empereur Napoléon”.<sup>105</sup>

Esther, dalla pelle fine “comme du papier de Chine”<sup>106</sup> di un colore “d'ambre nuancée nuancée par des veines rouges”<sup>107</sup>, ha una bellezza che non conosce pari tanto che viene ammirata non solo dagli uomini ma anche dalle sue compagne di convento.

---

<sup>102</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., pp. 57-58.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>107</sup> *Ibid.*

Balzac la descrive con i capelli biondi e lunghi, forse per accostare la figura di questa cortigiana all'iconografia cristiana degli angeli ma se da una parte la capigliatura in genere è il mezzo con il quale queste donne si servono per sedurre gli uomini, dall'altra, i capelli sciolti costituiscono il segno dell'abbandono a Dio.

I suoi occhi sono “d'un gris d'ardoise qui contractait, aux lumières, la teinte bleue des ailes noires du corbeau”<sup>108</sup>, le sue mani sono “molles, transparentes et blanches comme les mains d'une femme en couches de son second enfant”<sup>109</sup> e il suo naso è sottile come quello degli arabi.

Dopo aver conosciuto Lucien ed essersene innamorata, Esther lascia il bordello nel quale lavora per andare a vivere in un alloggio situato al quarto piano che ha l'aspetto di un bazar variopinto pieno di oggetti che ricordano ognuno un diverso periodo della sua vita, un'accozzaglia di cose “lugubres et joyeuses, misérables et riches, qui frappait le regard”<sup>110</sup>:

[...] le carreau rouge frotté, froid était mal caché par un méchant tapis qui montrait la corde. Une couchette en bois peint, d'un vieux modèle, enveloppée de rideaux en calicot jaune à rosaces rouges; un seul fauteuil et deux chaises également en bois peint, et couvertes du même calicot qui avait aussi fourni les draperies de la fenêtre; un papier à fond gris moucheté de fleurs, mais noirci par le temps et gras; une table à ouvrage en acajou; la cheminée encombrée d'ustensiles de cuisine de la plus vile espèce, deux falourdes entamées, un chambranle en pierre sur lequel étaient ça et là quelques verroteries mêlées à des bijoux, à des ciseaux; une pelote salie, des gants blancs et parfumés, un délicieux chapeau jeté sur le pot à l'eau, un

---

<sup>108</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 78.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 61.

châle de Ternaux qui bouchait la fenêtre, une robe élégante pendue à un clou, un petit canapé, sec, sans coussins; d'ignobles socques cassés et des souliers mignons, des brodequins à faire envie à une reine, des assiettes de porcelaine commune ébréchées où se voyaient les restes du dernier repas, et encombrées de couverts en maillechort, l'argenterie du pauvre à Paris; un corbillon plein de pommes de terre et du linge à blanchir, puis par-dessus un frais bonnet de gaze; une mauvaise armoire à glace ouverte et déserte, sur les tablettes de laquelle se voyaient des reconnaissances du Mont-de-Piété.<sup>111</sup>

Ovviamente, ognuno degli oggetti descritti nella camera di Esther, rappresentano una prostituzione e le cose più belle e preziose si mescolano a oggetti usurati e in cattivo stato. Tutte queste cose sono abbandonate e dimenticate e a tale proposito, sembra che Balzac ci voglia far notare che Esther sta vivendo un periodo di transizione nel quale ha deciso di interrompere la vita che lei ha condotto fino a quel giorno.

Per far sì che Esther possa vivere con Lucien senza destare sospetti sulla coppia, Carlos la fa entrare in un convento dove la ragazza trova velocemente la sensibilità, la virtù e la religione.

Esther eut bientôt pris les manières, la douceur de voix, le port et les attitudes de ces filles si distinguées; enfin elle retrouva sa nature première. Le changement devint si complet que, à sa première visite, Harrera fut surpris [...]<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., pp. 60-61.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 79-80.



Se all'inizio del romanzo Balzac ci fa conoscere una Esther poco religiosa, impacciata nel momento della preghiera davanti a un prete con "un mouchoir trempé de larmes prouvait la sincérité de ce désespoir de Madeleine, dont la pose classique était celle de la courtisane irréligieuse"<sup>113</sup>, in convento la troviamo completamente cambiata: "elle amait à prier. Elle avait ouvert son âme aux clartés de la vraie religion, qu'elle recevait sans efforts, sans doutes."<sup>114</sup>

Per amore di Lucien, Esther è disposta ad allontanarsi da lui lasciando i panni della *Torpille* per entrare in convento, ricevere il battesimo e divenire "blanche, ailée, pure et mystérieuse, comme elle s'était faite pour lui"<sup>115</sup> e per questo cambiamento numerosi sono anche i riferimenti religiosi a Maria Maddalena: più volte nel testo durante il cammino religioso e di redenzione che Esther intraprende per ben cinque lunghi anni, la sua anima purificata viene paragonata a quella della Maddalena.

Come l'amore le ha permesso di redimersi, lo stesso amore la rigetterà nella degradazione condannandola a morte. Di tutto questo però Esther ne è consapevole poiché avrà "le courage de bien mourir".<sup>116</sup>

Dopo questa trasformazione Esther verrà rigettata nel vizio sempre secondo i piani di Carlos. Se Esther "s'était vue pendant cinq ans blanche comme un ange"<sup>117</sup> avendo quindi dimenticato la sua vita passata, nella seconda parte del romanzo intitolata *A combien l'amour revient aux vieillards*, la ragazza è costretta a diventare nuovamente "la Torpille" e ritornare a essere "mauvaise, vénale, intéressée" per permettere a Lucien di sposarsi con una "fille de bonne maison" Clotilde Grandlieu, la figlia di una duchessa per niente attraente.

---

<sup>113</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 60.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 235.

Esther deve infatti sacrificare il suo corpo e procurare il denaro di cui Lucien ha bisogno secondo i piani del falso prete.

L'idea di tornare a essere una donna oggetto la sconvolge e il doversi concedere al vecchio barone in cambio di denaro "elle éprouvait un sentiment indéfinissable et d'une puissance infinie: de blanche, elle devenait noire; de pure, impure; de noble, ignoble."<sup>118</sup>

Spinta dal mutismo di Lucien e dalle richieste di Carlos, Esther decide di abdicare dal regno di purezza e di felicità nel quale aveva vissuto per cinque anni rinunciando quindi definitivamente "à sa belle vie, à l'honneur qu'elle s'était fait, à sa gloire, à ses vertus, à son amour"<sup>119</sup> per cominciare a recitare "son rôle de Pompadour du prince de la Spéculation"<sup>120</sup> installandosi nel "petit palais" comprato e arredato dal vecchio e ingenuo barone de Nucingen.

In questa reggia, divenuta in breve tempo "la femme la plus spirituelle, la plus amusante, la plus belle et la plus élégante des Parias femelles qui composent la classe des femmes entretenues"<sup>121</sup> organizza serate e feste alle quali invita attrici e ballerine poiché "rien n'est plus triste qu'une maison de courtisane sans le sel de la rivalité, le jeu des toilettes et la diversité des physionomies."<sup>122</sup>

Esther riesce a elevarsi al di sopra della casta alla quale appartiene grazie all'immagine che è riuscita a dare di se stessa e al disprezzo nutrito verso "ce rôle infâme et odieux joué par le corps en présence de l'âme."<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 235.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

### II.3.2 Esther e il suicidio

Esther avait complètement oublié son ancienne vie. Elle avait jusqu'alors vécu très vertueusement, cloîtrée dans sa passion.

[...] La pauvre fille ne sentait que sa dégradation. Elle aimait Lucien, elle devenait la maîtresse en titre du baron de Nucingen:

[...] Elle avait aimé Lucien pendant six ans comme aiment les actrices et les courtisanes qui, roulées dans les fanges et les impuretés, ont soif des noblesses, des dévouements du véritable amour, et qui en pratiquent alors *l'exclusivité*.<sup>124</sup>

Esther rappresenta il sacrificio per eccellenza: giovane e bella ma “fille de rue”, sfruttata da Carlos che decide di usare il suo passato per procurare denaro a Lucien.

Esther cerca di togliersi la vita ben due volte. La prima volta, tenta di uccidersi asfissendosi con un “réchaud de charbon”<sup>125</sup> ma questo primo tentativo risulta inutile in quanto Esther “avait laissé sa porte ouverte sans calculer que l'air des deux pièces voulait une plus grande quantité de charbon pour devenir irrespirable; la vapeur l'avait seulement étourdie”.<sup>126</sup>

Non fallirà il suo secondo tentativo, effettuato con due costose pastiglie di veleno di cui parleremo in seguito.

La borghesia attribuisce il suicidio solo alle categorie sociali che rappresentano la parte immorale della popolazione. I borghesi si limitano a giudicare l'atto in se e quindi solo le figure antiborghesi possono compiere un

---

<sup>124</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., pp. 234-235.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 60.

gesto simile, contravvenendo a uno dei principi fondamentali della religione cristiana. Quindi essendo condannato da un punto di vista morale, il suicidio è di conseguenza considerato un fenomeno che riguarda solo le donne giudicate immorali e che non rientrano nei modelli comportamentali previsti dalle norme. Purtroppo la società parigina permette a Esther di riscattarsi tramite l'amore: come abbiamo già detto, anche all'inizio del romanzo, durante un ballo in maschera Esther appare con il volto coperto e sebbene si sia travestita, viene ugualmente riconosciuta da due uomini (Bixiou e Rastignac) come "la Torpille".

Carlos Herrera, che aveva fatto di Esther una virtuosa chiudendola in convento, la getta successivamente fra le cortigiane, e lei, per non dover rinunciare al suo Lucien, accetta di essere amata e comprata dal lascivo barone.

L'ultimo "atto" della vita di Esther è come se questa donna stesse recitando una parte a teatro nel quale però ne rappresenta una semplice marionetta nelle mani di Carlos.

Il suo essere cortigiana, infatti, non dipende da una sua scelta, ma da un ricatto impostole da colui che inizialmente le ha promesso di apprezzare la virtù e rifiutare le superficialità delle donne venali come le cortigiane.

Esther si piega per amore di Lucien a rimanere un'amante prigioniera e la tragica vita di questa bella cortigiana arriva al capolinea mettendo fine col suicidio nel momento in cui è obbligata a stare col barone.

Quando Esther si rende conto dell'impossibilità di vivere insieme a Lucien tenta di nuovo il suicidio ingerendo una pillola di veleno. Prima però, verifica l'effetto letale dandone una al suo cane:

Le baron avait donné à Esther deux de ces levrettes, d'une race célèbre, et qui finira par porter le nom du grand poète contemporain qui les a mises à la

mode; aussi la courtisane, très fière de les avoir obtenues, leur avait-elle conservé les noms de leurs aïeux, Roméo et Juliette.

[...] Esther appela Roméo, Roméo accourut sur ses pattes si flexibles et si minces, si fermes et si nerveuses que vous eussiez dit des tiges d'acier, il regarda sa maîtresse. Esther fit le geste de lui jeter une des deux perles pour éveiller son attention.

- Son nom le destine à mourir ainsi! Dit Esther en jetant la perle que Roméo brisa ses dents.

Le chien ne jeta pas un cri, il tourna sur lui-même pour tomber roide mort.<sup>127</sup>

Dopo aver verificato l'effetto di questa "perle", Esther avrà la certezza che una volta ingerita la pillola rimastale, farà la stessa fine del cane Roméo.

Il suicidio di Esther è descritto come un vero e proprio rito mortuario: la ragazza fa un bagno, si veste e si distende sul letto preoccupandosi della propria bellezza:

A cinq heures du soir, Esther fit une toilette de mariée. Elle mit sa robe de dentelle sur une jupe de satin blanc, elle eut une ceinture blanche, des souliers de satin blanc, et sur ses belles épaules une écharpe en point d'Angleterre. Elle se coiffa en camélias blancs naturels, en imitant une coiffure de jeune vierge. Elle montrait sur sa poitrine un collier de perles de trente mille francs donné par Nucingen. Quoique sa toilette fût finie à six heures, elle ferma sa porte à tout le monde, même à Nucingen.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 342.

<sup>128</sup> *Ibid.*

Inoltre, cerca di evitare di assumere una posizione ridicola al momento della morte:

Vois-tu, je veux être belle en morte, je me coucherai, je m'étendrai, dans mon lit, je me *poserai*, quoi! Puis je presserai la grosseille contre le voile du palais et je ne serai défigurée ni par les convulsions, ni par une posture ridicule.<sup>129</sup>

Balzac insiste sulla bellezza della cortigiana pentita, e le descrizioni dell'aspetto fisico di Esther e del momento della sua morte sono ben più lunghe e dettagliate rispetto a quelle che l'autore riserba per Coralie:

Les yeux d'Esther renvoyaient l'infini dans lequel l'âme se perdait en les voyant. [...] Elle parut comme la suprême expression du luxe effréné dont les créations l'entouraient. Elle fut d'ailleurs étincelante d'esprit.<sup>130</sup>

Il momento in cui Esther prende di veleno non è descritto ma l'effetto del suo gesto è impresso con la frase: "Esther roide sur son lit, bleuie par le poison, morte!"<sup>131</sup>.

Il gesto violento di Esther è una forma di rinuncia alla vita scaturito da uno stato d'animo disperato e di malessere interiore per una vita che non vale più la pena di vivere e lottare; la causa della sua morte è precisata in un post-scriptum che Esther lascia a Lucien prima di morire:

---

<sup>129</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 433.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 378.

Onze heures sonnent. J'ai fait ma dernière prière, je vais me coucher pour mourir. Encore une fois, adieu! Je voudrais que la chaleur de ma main laissât là mon âme comme j'y mets un dernier baiser, et je veux encore une fois te nommer mon gentil minet, quoique tu sois la cause de la mort de ton Esther.”<sup>132</sup>

Come vedremo più avanti, anche Thérèse Raquin sceglierà il suicidio, morte che secondo il giudizio sociale è considerata immorale e violenta. Però, se la morte di Thérèse non rappresenta una riconciliazione con Dio, ben diverse sono quelle rappresentate da Coralie e da Esther: infatti, arrivate in punto di morte, mescolano il nome di Lucien con quello di Dio.

Anche nel caso di Esther si può parlare di morte idealizzante e non di brutta morte in quanto il suicidio di questa cortigiana è provocato da un certo malessere interiore, considerato appunto uno dei *leit motiv* del Romanticismo.

Come accadrà anche per Marguerite ne *La Dame aux camélias*, la società non le permetterà di innamorarsi; Esther, infatti, si sacrifica “non moins magistralement que Marguerite Gautier, au bonheur de l'homme aimé pour lui permettre d'épouser une femme du Faubourg Saint Germain.”<sup>133</sup>

Se prendiamo in considerazione questa norma, vedremo che la rinuncia all'uomo rientra perfettamente nella forma passiva di suicidio come è successo a Madame de Mortsaufr che rinuncia all'amore e quindi alla vita senza compiere azioni immorali. Infatti per rispettare l'immagine borghese, Henriette rifiuta di nutrirsi ricorrendo così a una sorta di suicidio passivo o se vogliamo indiretto.

Esther però, facente parte del mondo corrotto e immorale delle cortigiane, trova la sua morte con il suicidio sotto la forma attiva. Anche Esther vorrebbe

---

<sup>132</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 352.

<sup>133</sup> V. Bui, *op. cit.*, p. 125.

cambiare la sua vita per Lucien, l'uomo di cui è innamorata e poiché redenta da quell'amore appassionato, vorrebbe rinunciare al mestiere di prostituta, iniziando quindi una nuova vita:

Lucien, [...] je l'ai rencontré par hasard, il y a trois mois, [...] L'amour était entré dans mon coeur, et m'avait si bien changée qu'en revenant du théâtre, je ne me reconnaissais plus moi-même: je me faisais horreur.

[...] depuis ce jour j'ai travaillé dans cette chambre, comme une perdue, à faire des chemises à vingt-huit sous de façon, afin de vivre d'un travail honnête.

[...] Il me semble, à moi, que je ne suis née qu'il y a trois mois [...].<sup>134</sup>

Esther può quindi essere vista sotto il duplice aspetto della sua origine e della sua fortuna, della sua impurità iniziale e del suo amore angelico.<sup>135</sup>

Questo romanzo è la storia di una cortigiana che ha saputo amare cercando di cambiare la sua vita per amore ma anche in questo caso è la società stessa che impedisce a Coralie come a Esther di uscire dal tunnel della prostituzione non offrendo loro la possibilità di riscattarsi. Chi si pentirà della propria vita passata morirà di bella morte come Coralie, Esther, chi invece, non vorrà redimersi, avrà una morte tutt'altro che idealizzante.

Quella di Esther è quindi “la mort de la femme pure, chaste”<sup>136</sup> ma che purtroppo, come le dice Carlos, “vous êtes fille, vous resterez fille, vous mourrez fille.”<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 288.

<sup>135</sup> W.H. Van der Dun, *La Courtisane romantique et son rôle dans la Comédie Humaine de Balzac*, Assen, Royal Van Gorcum, 1963, p. 85.

<sup>136</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, ed. cit., p. 343.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 75.



## **II.4 L'altra morte idealizzante: la tubercolosi**

La tubercolosi è una malattia infettiva provocata dal bacillo di Koch e caratterizzata dalla formazione di noduli infiammatori detti tubercoli. La sua forma più diffusa è quella polmonare ma il processo infettivo può focalizzarsi anche nella pelle, ossa, articolazioni, intestino, reni, vescica, apparato genitale e ghiandole linfatiche.

Esistono diversi tipi del bacillo di Koch: umano, bovino e aviario (degli uccelli). Se quest'ultimo riveste scarsa importanza per quanto riguarda la possibilità di contrarre la malattia, invece il bacillo della tubercolosi bovina è patogeno anche per la specie umana nella quale causa per lo più le forme extrapolmonari interessando ghiandole linfatiche, reni, intestino, ossa e articolazioni.

E' sufficiente, però, sottoporre il latte al processo di pastorizzazione perché questo tipo di bacillo perda di virulenza come agente patogeno.

I bacilli della tubercolosi penetrano nell'organismo umano attraverso quattro vie: l'apparato respiratorio, l'apparato digerente, per contatto diretto con una sorgente infettiva, più raramente per via cosiddetta transplacentare (dalla madre malata di tubercolosi al feto).

Oggi la tubercolosi fa più vittime di qualsiasi altra malattia infettiva. Sono tre milioni gli individui che ogni anno muoiono di "mal di petto", una strage superiore a quella causata dall'Aids e che pone la Tbc come la principale causa di morte tra gli adulti provocata da un singolo agente patogeno.

Nel 1997 l'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) ha registrato quasi 8 milioni di nuovi casi nel mondo, il 95% dei quali nei paesi in via di sviluppo e

più della metà in soli 5 paesi asiatici (India, Cina, Indonesia, Bangladesh, Pakistan) seguiti immediatamente dalla Federazione russa e dall'Etiopia.

Nell'Ottocento sotto il nome di “tisi”, “mal sottile” o “mal di petto”, la tubercolosi costituisce il male del secolo, portando a morte musicisti come Chopin e poeti come Alfred de Musset mentre il poeta e letterato tedesco Wolfgang Goethe, dato per spacciato a causa della Tbc appena uscito dall'adolescenza, visse invece fino a 83 anni!

Malattia romantica per eccellenza si alimenta oltre che dei vecchi guasti sociali anche di quelli della recente rivoluzione industriale: l'urbanesimo e i suoi mali, lo sfruttamento in fabbrica della classe operaia, gli orari di lavoro interminabili, le donne e ragazzi schiavizzati giorno e notte alla macchina in ambienti insalubri.

La natura esatta della Tbc è rimasta sconosciuta fino a quando Robert Koch, un medico tedesco, attraverso un percorso di ricerca durato qualche anno, è riuscito a isolarne il bacillo *Mycobacterium tuberculosis* detto appunto “bacillo di Koch”: è il 1882.

Alla fine dell'Ottocento la tisi uccide ancora oltre 90.000 persone l'anno nella sola Prussia, 15.000 a Parigi e per arrivare a medicine capaci di inibire il *Mycobacterium tuberculosis* bisognerà attendere ancora qualche decennio.

Prima della scoperta di questo batterio, questa è talvolta interpretata come la malattia di chi non riesce a controllare la propria esuberanza. La tubercolosi è anche la manifestazione di un eccesso di emotività e spesso di sensualità, tanto che con il Romanticismo è diventata quasi una malattia “alla moda”, indice di una certa superiorità del sentire.

Silenziosa e subdola, la tubercolosi marca i suoi infermi con una paradossale apparenza di salute: lo sguardo febbricitante e le guance rosse conferiscono a chi le porta le stigmate di una particolare bellezza.

La tubercolosi, malattia che colpisce la *femme ange*, provoca una morte dolce, oltre che astratta, perché priva di tutte le brutture che invece sono solite invadere il corpo prima dell'arrivo della morte.

In letteratura si tratta di una malattia tipicamente femminile poiché la donna risulta più adatta a rivestire i panni di una tisica che, nell'immaginario collettivo, è solita soffrire per pene d'amore.

La tosse e il sangue sono le uniche manifestazioni fisiche di questa malattia e il rimedio è seguire una dieta costituita da un sano regime alimentare e di vita.

Fin dalla notte dei tempi, l'umanità convive con questa malattia favorita dalle condizioni igieniche precarie, dalla cattiva alimentazione e da lavori faticosi.

La morte per tubercolosi è considerata privilegiata perché permette alla persona che soffre di continuare a condurre una vita esteriormente tranquilla. Il malessere interiore collegato a questa viene assimilata al *mal du siècle* perché morire per consunzione significa morire di malinconia.

Se la sifilide è caricata di significati morali che la rendono una punizione alla cattiva condotta femminile, la tisi, invece, non comporta nessun tipo di simbologia al di fuori della bella morte. La tubercolosi inoltre, come tutte le malattie che hanno un lungo decorso, dà, alla persona affetta da tale malattia, il tempo di pentirsi dei suoi peccati.

Se la sifilide si contrae a seguito di un rapporto con una prostituta, le cause all'origine della contrazione della tubercolosi possono essere svariate: l'ereditarietà ovviamente, ma anche la vita in ambienti malsani di Parigi nei quali umidità, fango e sporcizia regnano sovrani.

Molti scrittori parlano di Parigi come città dai vicoli oscuri e degradati dai quali sembra soffiare sui suoi abitanti il vento mortale dei miasmi e delle epidemie, che risalendo dalle topaie diffondono la tubercolosi.<sup>138</sup>

Marguerite Gautier ne *La Dame aux camélias* costituisce, nel nostro percorso di analisi, un altro esempio di morte idealizzante di una “fille entretenue” la cui vita ruota intorno a quei piaceri che una “femme ange” non ha mai conosciuto.

Capiremo, quindi, in che modo Alexandre Dumas figlio innalzerà il personaggio di Marguerite al di sopra della quotidianità e della volgarità attribuendole non solo la bellezza, ma anche la sensibilità, i buoni sentimenti, la capacità di amare intensamente e di avere fede in Dio; ma come vedremo, la punizione giunge per tutti inesorabile.

Tratteremo quindi i punti di contatto di queste tre tipologie di morte idealizzante, proseguendo poi, nel capitolo successivo, con l’analisi di Nana, un’altra “fille” appartenente al mondo della prostituzione che però al contrario di Coralie, Esther e Marguerite non si redimerà mai.

#### **II.4.1 Marguerite Gautier**

Tra i vari autori che nel XIX° secolo hanno preso la donna come protagonista nei loro romanzi, Alexandre Dumas figlio è colui che, grazie al suo famoso romanzo *La Dame aux camélias* del 1848, ci ha fornito un esempio di come fosse necessario far agire in letteratura o sulla scena i vili compromessi della borghesia. L’esaltazione perfetta dell’amore e della morte descritta nel romanzo conoscerà un primo successo al momento della sua pubblicazione, e un altro

---

<sup>138</sup> J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes: 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991, vol. II

ancora a teatro quando Verdi con *La Traviata*, rappresentata per la prima volta al Teatro La Fenice di Venezia il 6 marzo del 1853, tramuta in musica il romanzo di Dumas.

Lo spunto per la creazione di questo romanzo nasce dalla frequentazione di certi ambienti, quali il Palais-Royal e il Variété e dalla conoscenza di quella classe di donne “qui avaient l’aisance du bon ton, et portaient des bijoux admirables, ressemblaient à s’y méprendre aux femmes dites du monde”<sup>139</sup>.

E’ la categoria delle “femmes entretenues” o delle “hautes coquines” che formano un’aristocrazia della galanteria distinta da quella delle “lorettes” o delle “grisettes”.

E’ proprio tra i palchi del proscenio che Dumas nota una tra le cortigiane più celebri per la sua bellezza, il buon gusto e il lusso che sfoggia; il suo nome è Alphonsine Plessis che lei cambia in Marie Duplessis.

Nata ed educata in campagna, condotta dal padre a Parigi all’età di circa quindici anni, inizia a lavorare per una modista.<sup>140</sup>

Anche Marguerite è una ragazza che proviene dalla campagna. Del suo passato e sulla sua famiglia l’autore ci dà poche notizie.

Marie riesce in breve tempo a imporre un’ammirazione fatta di pietà e di rispetto data dal fatto che la sua personalità non si adatta al mestiere che faceva.

La notizia della morte di Marie al suo ritorno dal viaggio in Spagna e in Algeria rende Dumas consapevole del sentimento d’amore che provava per lei, capisce di essersi dimostrato troppo severo e ingiusto verso una ragazza la cui vita è stata più difficile che colpevole.

---

<sup>139</sup> A. Maurois, *Les trois Dumas*, Paris, Hachette, 1957, p. 188.

<sup>140</sup> Anche Marguerite è una ragazza che proveniva dalla campagna. Del suo passato e sulla sua famiglia l’autore ci dà poche notizie: alla sua morte, sono la sorella e il nipote a ereditare l’incasso della vendita dei suoi mobili e dei suoi oggetti.

La vita e la morte di Marie Duplessis esercitano indubbiamente un ruolo molto importante sull'evoluzione morale di Dumas.

Il destino di Marie Duplessis l'ha turbato, e se si ritrova a scrivere un libro in sua memoria non è né per attaccare né per difendere le cortigiane, esprime semplicemente il suo dolore per la morte di un essere affascinante e debole che ha amato.

Dumas è riuscito a fornire una figura idealizzata non di una donna qualsiasi ma di una prostituta e lo scenario della redenzione per amore, dominante in quell'epoca, ha agito ancora una volta.

L'eroina di Dumas è “une femme entretenue, tout ce qu'il y a de plus entretenue”<sup>141</sup> e, se qualcuno fosse pronto a rifiutare il suo libro per timore di trovarvi solo un'apologia del vizio e della prostituzione, l'autore ribadisce alla fine del romanzo quello che a più riprese ha già sostenuto:

Je ne tire pas de ce récit la conclusion que toutes les filles comme Marguerite sont capables de faire ce qu'elle a fait; loin de là, mais j'ai connaissance que une d'elles avait éprouvé dans sa vie un amour sérieux, qu'elle en avait souffert et qu'elle en était morte. J'ai raconté au lecteur ce que j'avais appris. C'était un devoir.<sup>142</sup>

Dumas fa anche riferimento al Cristianesimo che con la parabola del figliol prodigo ci induce al perdono e all'indulgenza e ci ricorda che Gesù fu pieno d'amore per le anime ferite dalle passioni degli uomini. Vengono citate le parole con le quali Gesù si rivolse a Maddalena:

---

<sup>141</sup> A. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris, Le livre de poche, 1993, p. 71.

<sup>142</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 250.

Il te sera beaucoup remis parce que tu as beaucoup aimé.<sup>143</sup>

La storia di Marguerite esalta la nobiltà del sacrificio e costituisce un'eccezione, ecco perché è valsa la pena di raccontarla.

La sua punizione è stata inflitta non dalla morale ma dalla società, questa società che Dumas sente ipocrita:

[...] une société qui ne croit ni aux serments qu'elle fait, ni à la morale qu'elle prêche, ni à la religion qu'elle pratique, ni aux institutions qu'elle défend [...].<sup>144</sup>

Dalle prime pagine del romanzo emergono tutti quei particolari che caratterizzano il mondo della cortigiana di alto bordo e in particolare uno tra i più evidenti: il lusso.

Lo testimonia la scena che ci viene descritta:

Il y avait déjà dans l'appartement des visiteurs et même des visiteuses, qui, quoique vêtues de velours, couvertes de cachemires [...] regardaient avec étonnement, avec admiration même le luxe qui s'étalait sous leurs yeux.<sup>145</sup>

E' quel lusso che le "femmes les plus vertueuses" desiderano ammirare penetrando nell'intimità di quelle cortigiane che le affiancano ogni giorno all'*Opéra*, nei *cafés* e nei ristoranti.

---

<sup>143</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 43.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 26.

Come non ammettere l'invidia di queste donne per bene verso le "femmes entretenues":

Les femmes du monde, étourdies, ébahies, épouvantées, humiliées de la désertion des hommes, acceptèrent la lutte avec ces dames sur le terrain où celles-ci l'avaient placée. Elles se mirent à rivaliser de luxe, de dépenses [...] avec des créatures dont elles n'eussent jamais dû connaître le nom.<sup>146</sup>

Al suo ingresso nell'appartamento di Marguerite Gautier, in occasione della vendita all'asta dei beni della defunta, il narratore (che fin dalle prime righe ci lascia pensare che si identifichi con lo stesso Dumas) rimane subito colpito dal fascino che tutto quello sfarzo doveva aver esercitato su quanti avevano conosciuto o solo notato Marguerite.

L'appartamento viene descritto come un "cloaque splendide dont la mort avait purifié l'air"<sup>147</sup> e come possiamo vedere il giudizio morale è presente sin dalle prime pagine nonostante il narratore abbia affermato di nutrire una certa indulgenza nei confronti delle cortigiane. L'idea della morte come purificazione è valida per tutti i personaggi i quali fintanto che sono in vita e perciò legati alla terra, sono impuri, mentre vengono purificati dopo la morte.

Anche se Marguerite è una cortigiana, Dumas ce la fa ammirare come se fosse una dea proprio per la sua "beauté vraiment exceptionnelle"<sup>148</sup> perché in lei si può notare "une distinction peu commune à ses semblables."<sup>149</sup>

Insieme alla descrizione dell'appartamento si ha la descrizione del cadavere il quale ha conservato quasi inalterata la bellezza della donna: "le visage est blanc,

---

<sup>146</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., pp. 27-28.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*



rose, et joyeux”<sup>150</sup> nonostante “les yeux ne faisaient plus que deux trous, les lèvres avaient disparu et les dents blanches étaient serrées les unes contre les autres.”<sup>151</sup>

Quindi la degradazione, la corruzione e l’impurità terminano con il sopraggiungere della morte lasciando intatta la bellezza.

Presentata come una creatura speciale la sua scomparsa viene rimpianta come la distruzione di una bella opera; la sua figura possiede i requisiti della più rispettabile delle donne del bel mondo:

[...] elle possédait au suprême degré l’art de faire disparaître cet oubli de la nature par le simple arrangement des choses qu’elle revêtait [...].<sup>152</sup>

La bellezza di Marie e quindi di Marguerite è tale che riesce ad attrarre a sé oltre che ammirazione anche deferenza. Non si può certo, vedendola per la prima volta, riconoscere in lei una cortigiana.

Oltre alla bellezza, anche la sua espressione infantile lo fa innamorare e la eleva a tal punto da riconoscere in lei il candore e la purezza:

Il y avait dans cette femme quelque chose comme de la candeur [...] on voyait qu’elle en était encore à la virginité du vice [...] On reconnaissait dans cette fille la vierge qu’un rien avait fait courtisane, et courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 62.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 92

In *Mythologies*, Roland Barthes riconosce come mito centrale dell'opera di Dumas non tanto l'Amore, bensì il Riconoscimento: "Marguerite aime pour se faire reconnaître".<sup>154</sup>

Armand testimonia l'amore borghese "hérité de la culture essentialiste"<sup>155</sup> mentre l'Amore di Marguerite è tutto all'opposto in quanto "a d'abord été touchée de se sentir reconnue par Armand"<sup>156</sup>.

Infatti anche il suo sacrificio di rinunciare all'amore di Duval, è un modo per essere accettata dalla società e da coloro che stanno al di sopra di lei. Riscattata dall'amore di Armand, Marguerite rinuncia a lui perché questo sacrificio anche se condito di belle frasi costituisce "un moyen supérieur (bien plus supérieur de l'amour) de se faire reconnaître par le monde des maîtres"<sup>157</sup> sia nella vita dissipata che in quella virtuosa.

E' proprio quella bellezza che le ha consentito di risalire dal livello in cui si trovava ai primi scalini della scala sociale.

A teatro ha sempre con se l'occhiale, dei dolci e le camelie.

[...] trois choses [...] ne la quittaient jamais, et qui occupaient toujours le devant de sa loge de rez-de-chaussée: sa lorgnette, un sac de bonbons et un bouquet de camélias.<sup>158</sup>

Scruta dal suo posto molti degli spettatori che per la maggior parte conosce e dei quali avrebbe potuto raccontare ogni singola storia.

---

<sup>154</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 179.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 34.

La camelia è simbolo di costanza in amore e di grazia, ma questo allude anche alla fragilità del fiore stesso la cui bellezza è destinata a sfiorire in breve. Se è bianca, significa stima e ammirazione; se rossa, amore e speranza.

Le camelie di Marguerite hanno una connotazione sessuale: questo fiore diventa per i suoi amanti un segnale della sua disponibilità in amore a seconda del colore:

Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges.<sup>159</sup>

I fiori come i dolci sono elementi che caratterizzano lo stile di vita di Marguerite Gautier come quello della cortigiana di alto bordo in genere.

Dietro a queste belle apparenze si maschera una realtà ben diversa che si svela durante la svendita all'asta.

Quello che colpisce, oltre l'indifferenza di quelle persone ricche e rispettabili che hanno conosciuto Marguerite ma che sembrano non ricordarsene, è l'atteggiamento dei fornitori.

Persone oneste, come le definisce Dumas, che hanno speculato sulla prostituzione di questa cortigiana, l'hanno perseguitata fino agli ultimi momenti della sua vita e sono tornati dopo la sua morte a raccogliere i frutti dei loro "honorable calculs" e allo stesso tempo gli interessi dei loro vergognosi crediti.

Possiamo distinguere quattro fasi della malattia de Marguerite: la prima risale prima di conoscere Armand, una vita febbrile e sregolata fatta di piaceri, spettacoli, pranzi con fiumi di alcool; il secondo periodo è quello trascorso con Armand in campagna: una vita questa volta regolata fatta di lunghe passeggiate,

---

<sup>159</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 34.

relax e pietanze sane; la terza fase corrisponde ai mesi successivi alla relazione con Armand e quindi il ritorno allo stile di vita precedente reso ancora peggiore dalla mancanza di limiti e regole; l'ultimo periodo corrisponde all'agonia finale. In quest'ultima fase Marguerite è esausta, priva di forze, circondata da mobili e oggetti magnifici ma "saisis" e soprattutto immersa in una quasi totale solitudine e al contrario di una donna "comme il faut", non ha parenti né amici.

La stessa Prudence, quella che sembra essere la migliore confidente di Marguerite, non rivela che secondi fini nei suoi confronti.

Marguerite sa di essere sola e di poter contare solo su se stessa poiché ha delle amiche come Prudence :

[...] des femmes jadis entretenues qui ont encore des goûts de dépense que leur âge ne leur permet plus. Alors elles deviennent nos amies ou plutôt nos commensales. Leur amitié va jusqu'à la servitude, jamais jusqu'au désintéressement. Jamais elles ne vous donneront qu'un conseil lucratif. Peu leur importe que nous ayons dix amants de plus, pourvu qu'elles y gagnent des robes ou un bracelet, et qu'elles puissent de temps en temps se promener dans notre voiture et venir au spectacle dans notre loge.<sup>160</sup>

La falsità della sua amicizia si rivela nel momento in cui abbandona Marguerite costretta a letto dalla malattia visto che una donna malata non può mantenere le relazioni con gli uomini. Parlando proprio di questi amanti, è altrettanto vergognosa la loro indifferenza nei confronti della povera Marguerite, persone che sembrano disposte a rovinarsi per lei ma che solo apparentemente l'adorano.

---

<sup>160</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 152.

Lo testimoniano le affermazioni di Gaston, amico di Duval, la sera in cui lo presenta a Marguerite dopo averla notata in uno dei palchi del proscenio al teatro dei Variétés:

[...] savez-vous à quelle femme je vous présente? Ne vous figurer pas que c'est à une duchesse, c'est tout simplement à une femme entretenue [...] ne vous gênez donc pas, et dites tout ce qui vous passera par la tête.<sup>161</sup>

Anche la sorella di Marguerite non sembra una figura umanamente commossa perché ben disposta a ereditare la ricchezza di Marguerite senza preoccuparsi della provenienza di questi soldi e la messa all'asta dei beni della defunta diventa occasione per un'amara conclusione proprio perché i "calculs mal faits et de l'argent mal employé, est une des plus attristantes choses que l'on puisse entendre".<sup>162</sup>

Come afferma Barthes in *Mythologie*, Armand testimonia l'amore borghese interiorizzato di colui che vive sempre un sentimento di frustrazione verso il mondo ma è sempre soggetto a gelosie, inquietudini e ad allontanamenti.

La passione ispirata da Marguerite, il desiderio di amarla come se fosse una donna al pari delle altre, rendono Duval cieco dinanzi all'evidente impossibilità di portare avanti questo amore poiché "ne sont pas du même monde social."<sup>163</sup> Infatti, le spese di una sola serata con Marguerite tra teatro, camelie, dolci, cene e altri capricci sarebbero bastate a rovinarlo proprio perché la loro disparità sociale non può che condurli a un amore impossibile.

Marguerite è la prima a esserne consapevole fin dall'inizio:

---

<sup>161</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., pp. 75-76.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>163</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 180.

Ainsi vous êtes amoureux de moi? [...] Vous ferez mieux de ne me le dire jamais [...] Aimez-moi bien, comme un bon ami, mais pas autrement”.<sup>164</sup>

Ma nonostante queste lucide considerazioni, esiste fondamentalmente un bisogno di amore da parte di Marguerite e per questo a un certo momento è disposta ad assecondare quello di Duval.

Si je me décide à prendre un nouvel amant maintenant, je veux qu’il ait trois qualités bien rares, qu’il soit confiant, soumis et discret [...]<sup>165</sup>

E ancora:

j’ai reconnu que vous m’aimiez pour moi et non pour vous, tandis que les autres ne m’ont jamais aimée que pour eux.<sup>166</sup>

Ma a questo punto, sono gli altri a insistere sull’impossibilità di questo legame, soprattutto Prudence che cerca di convincerla a non rinunciare a quello di cui non potrà mai fare a meno:

Il vous aime de toute son âme, mais il n’a pas assez de fortune pour subvenir à tous vos besoins [...].<sup>167</sup>

Come possiamo vedere, il motivo del denaro ritorna con insistenza.

---

<sup>164</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 102.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 167.

Marguerite cerca di rifugiarsi nell'amore di Duval e di rigenerarsi grazie a questo sentimento, per lei ancora sconosciuto. E' nella descrizione del loro soggiorno a Bougival che si inserisce nella narrazione uno stereotipo tipicamente romantico: la campagna simbolo di purezza e di amore si oppone alla corruzione e alla frenesia della metropoli, Parigi.

Quand cette vie de Paris [...] ne me brûle pas [...] j'ai des aspirations soudaines vers une existence plus calme qui me rappellerait mon enfance.<sup>168</sup>

L'esaltazione dell'amore al contatto con la natura, con un mondo non contagiato, è motivo tipico nella letteratura romantica.

In questo luogo Duval si sente libero di amare una cortigiana, lontano dai rumori della città perché può nascondere il suo amore e amare Marguerite senza vergogna e né timore.

Grazie alla campagna il loro amore sembra finalmente coronato e la cortigiana subisce una trasformazione che la rende paragonabile alla donna più casta.

Durante il soggiorno a Bougival Marguerite cambia radicalmente il suo stile di vita: dalla vita dispendiosa e frenetica di Parigi Duval ritrova in lei gli stupori di un bambino per le cose più piccole.

E' questa la fase felice in cui l'amore raggiunge la sua pienezza dove la natura acquisisce un valore e un potere simbolico di "salvezza" come abbiamo già visto in *Le Lys*.

Qui la questione del denaro non è affrontata. Anzi, nel momento in cui Duval cerca di non farle mancare quel lusso di cui lei era sempre circondata,

---

<sup>168</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 134.

Marguerite prende il suo gesto come un'offesa. Marguerite sa che il denaro costituisce una necessità nell'amore venale ma nel legame che si è stabilito tra loro questa necessità non deve esistere.

All'interno di questa parentesi idilliaca la minaccia della tisi torna a farsi sentire.

L'“esilio” come purificazione è menzionato anche da Susan Sontag in *Illness as Metaphor*. Nel XIX° ma anche durante il XX° secolo la prescrizione che un medico poteva fare per gli ammalati di tubercolosi era quella di suggerire loro: riposo, isolamento da stress, regime alimentare sano, esercizio fisico, viaggi in terre con un clima mite. Infatti:

There were special places thought to be good for tuberculars: in the early XIXth century, Italy; then islands in the Mediterranean or the South Pacific; in the XXth century the mountains and the desert. Keats was advised by his doctor to move to Rome, Chopin tried the islands of the western Mediterranean, Robert Louis Stevenson chose a Pacific exile and D.H. Lawrence travelled over half globe.<sup>169</sup>

Della malattia che colpisce Marguerite, Dumas ce ne parla in momenti diversi fin dall'inizio; uno di questi è al ritorno da Bagnères dove Marguerite si era recata per curarsi.

[...] elle avait vingt ans, et [...] la maladie endormie, mais non vaincue, continuait à lui donner ces désirs fiévreux qui sont presque toujours le résultat des affections de poitrine.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, 1988, p. 64.

<sup>170</sup> *La Dame aux camélias*, ed. cit., p. 36.



Quella di Marguerite non può che essere una bella morte; la tisi, la malattia che salva l'apparenza, l'estetica, (al contrario della sifilide) porta ad una morte lenta e si annida là dove c'è giovinezza, bellezza e voglia di vivere.

La morte per tisi come morte idealizzante, è quella che più si addice al personaggio di Marguerite; se fosse morta di sifilide (considerata una morte vergognosa) non se ne avrebbe certo avuta l'immagine mitizzata che Dumas ha voluto rendere.

A questo proposito anche Susan Sontag afferma che ovviamente molti malati di tubercolosi “died in terrible pain” e che la metafora “romantica” che si attribuisce alla malattia è da riferirsi all'agonia proprio perché “agony became romantic in a stylized account of the disease's preliminary symptoms (for example, debility is transformed into languor) and the actual agony was simply suppressed.”<sup>171</sup>

L'unico segno della malattia che richiama l'attenzione sul precario stato di salute di Marguerite ma che non la distoglie dallo stile di vita che conduce, è quella tosse che le prende con leggeri attacchi che finiscono per acutizzarsi in poco tempo.

Se durante le cure a Bagnères Marguerite sembra sperare nella grazia di Dio perché mantenga la sua bellezza e la salute in cambio del pentimento e della conversione, visto che il suo passato le appare come una delle cause principali della sua malattia, vediamo come successivamente confessi a Duval di non avere nessun interesse a curarsi:

---

<sup>171</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 66.

Si je me soignais, je mourrais. Ce qui me soutient, c'est la vie fièvreuse que je mène [...] se soigner c'est bon pour les femmes du monde qui ont une famille et des amis; [...] nous, dès que nous ne pouvons plus servir à la vanité ou au plaisir des nos amants, ils nous abandonnent [...].<sup>172</sup>

La voce del padre di Duval, che fino ad ora non è stato menzionato, funziona come portavoce dei valori borghesi. Uomo ipocrita ed egoista sa come raggiungere i suoi obiettivi, gli stessi di tutta la classe appartenente.

Il signor Duval non permetterà che sia proprio il figlio a infrangere quei valori, come l'onore e il rispetto, ai quali non ci si può assolutamente sottrarre:

[...] que vous permettiez que le bruit de votre vie scandaleuse arrive jusqu'au fond de ma province et jette l'ombre d'une tache sur le nom honorable que je vous ai donné, voilà ce qui ne peut être [...] Est-il honorable pour vous aller vivre maritalment avec une fille que tout le monde a eue?<sup>173</sup>

E' proprio il matrimonio della figlia, figura del tutto contrapposta a quella di Marguerite, che il padre porta come motivo principale per convincere la cortigiana a rinunciare al suo amore per Duval: da un lato la prostituta, minaccia per la società borghese, dall'altro la donna angelo dotata di tutti quei requisiti richiesti da questa società:

---

<sup>172</sup> *La Dame aux camélias*, ed .cit., p. 99.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 186.

J'ai une fille [...] jeune, belle, pure comme un ange [...] elle entre dans une famille honorable qui veut que tout soit honorable dans la mienne [...].<sup>174</sup>

La malattia che costringe Marguerite a trascorrere gli ultimi giorni della sua vita a letto le lascia spazio per un lungo sfogo epistolare con la persona amata; ma sarà un diario che non avrà mai risposta e non farà che aggravare il suo stato di salute.

Marguerite, dopo tutto, era già arrivata a queste conclusioni e le sue stesse riflessioni sono la testimonianza di un radicale cambiamento o meglio di una purificazione.

Questa purificazione finale contribuisce a rafforzare e confermare l'affermazione di Duval nella parte iniziale del romanzo “ ... Cette fille était un ange ...” e quindi l'ambiguità in Marguerite tra la prostituta e la donna angelo. Infatti, la discussione di Marguerite con il signor Duval ha fatto scaturire in lei riflessioni degne di una donna casta:

La manière paternelle dont me parlait M. Duval les chastes sentiments qu'il évoquait en moi, l'estime de ce vieillard loyal que j'allais conquérir [...] tout cela éveillait en mon coeur de nobles pensées [...] et faisaient parler de saintes venités [...].<sup>175</sup>

Le lacrime del padre di Armand che bagnano la fronte di Marguerite in segno di riconoscenza per il sacrificio che questa donna è disposta ad accettare, rappresentano come lei le definisce “le baptême de mes fautes d'autrefois”.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> *La Dame aux camélias*, ed .cit., p. 231.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 233.

Il motivo scatenante della decisione di Marguerite è tuttavia ancora molto legato all'idealismo. L'eroina rinuncia ad Armand per ottenere la benedizione di suo padre e per permettere alla sorella di sposarsi coronando così il suo sogno. Marguerite rinuncia all'amore vissuto come un'assoluzione che è possibile ricevere solo dopo una grave penitenza.

Il racconto dell'esperienza di una prostituta, riconosciuta tuttavia come essere eccezionale, e la constatazione della sua solitudine prima della morte e del suo inevitabile decadimento fisico, è ciò che scatena la commozione del narratore. Le riflessioni scaturite dal sentimento di "pitié naturelle", come il narratore lo definisce, vogliono non certo riabilitarla ma evitare perlomeno di disprezzarla in partenza proprio perché non è né madre, né la più casta delle ragazze, né sposa. Se è un torto amarle si può almeno compiangerele.

---

**Parte terza:**

*La morte colpevolizzante*

---



Edouard Manet, *Nana*, 1877

### III.1 La morte colpevolizzante

Due tipologie di morte che analizzeremo in questo capitolo sono la morte vergognosa o punitiva e la morte violenta.

Se ancora al XVIII° secolo morire vergognosamente significa venire uccisi fuggendo dal campo di battaglia, con il XIX° secolo e soprattutto con l'ascesa della borghesia il concetto di onore cambia profondamente, provocando delle modifiche anche nella definizione di morte.

Il concetto di vergogna nell'Ottocento si ricollega ad alcune malattie considerate vergognose<sup>177</sup> e nella morte per malattia è il modo in cui avviene il contagio a conferirle o meno il carattere di “vergognosa”: tutte le malattie veneree sono considerate tali per il solo fatto che la loro contrazione presuppone un atteggiamento sessuale condannato dalla società che lo considera moralmente riprovevole.

La morte violenta, invece, si può presentare con più facce: si va dall'omicidio al suicidio, all'incidente e ognuna di queste ha un impatto diverso sull'immaginario collettivo. Alla comune accettazione di una morte violenta accidentale che provoca una comune compassione, vengono contrapposti l'omicidio e il suicidio per chi si uccide o per chi uccide per motivi privati, passionali o di classe.

---

<sup>177</sup> P. Ariès, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, 1991, p. 271.

### III.1.1 I pericoli di Eros: la sifilide come male tenuto nascosto

Sebbene nel XIX° secolo il *killer* per eccellenza fosse stato la tubercolosi e le eroine come Marguerite Gautier morendo di questa malattia polmonare avrebbero mantenuto intatta la loro bellezza, l'altra malattia, appartenente al mondo della prostituzione, la sifilide, considerata una malattia vergognosa e visibile, costituiva un pericolo molto temuto e una grave minaccia per l'intera società.

In letteratura, come abbiamo visto, se la tisi è un male innocente, che rende affascinante chi lo contrae, la sifilide (e negli anni '90 l'Aids) ha l'effetto esattamente opposto: malattia ripugnante, distruttiva, castigo di una colpa morale da espiare, mezzo possibile di beffa e di vendetta sessuale. La sifilide è un tema tipicamente moderno, che compare nella letteratura a partire dalla terribile epidemia dell'ultimo decennio del XV° secolo e vi si impone sempre di più. Come nota la Sontag, la sua funzione negli ultimi anni è stata espropriata, ma si potrebbe dire anche replicata e sostituita dall'Aids.

Il contagio è considerato l'elemento esterno che infetta la famiglia: nella maggior parte dei casi proviene dalla prostituta e l'essere portatrice di questa infezione per la sua capacità di insinuarsi in ogni luogo, fa della donna dai facili costumi l'essere più temuto dai borghesi.

Gli stereotipi più diffusi riguardo alle prostitute sono la rotondità, la raucedine e il chiacchierare. Umberto Eco nella sua opera antologica della *Storia della bruttezza*, analizza il concetto di "ricchezza del brutto" in tutte le sue accezioni: nella sua opera, compie un viaggio esaltante attraverso i secoli alla scoperta del repellente, in quanto il bello, ha dei canoni precisi, il brutto, invece, lascia spazio all'immaginazione e può ispirare una "reazione di disgusto, se non di

violenta repulsione, orrore o spavento.”<sup>178</sup> Poiché la prostituta è un vizio e il vizio deforma, la nozione del “brutto” viene riportata come conseguenza di malattie quale la sifilide che arreca, a chi la contrae, deformità nelle ossa, eruzioni cutanee e anche piaghe putrescenti.<sup>179</sup> Quindi al contrario della tubercolosi, la sifilide è una malattia ben visibile.

Giocando con le categorie visibile/invisibile ed esterno/interno si possono intravedere le differenze tra la visibilità e l’invisibilità delle punizioni di queste due malattie: la prima, la sifilide, ne rappresenta la forma esterna (come vedremo in Nana) e la seconda, la tubercolosi, rappresenta per Marguerite una forma di punizione interna che lascia il corpo intatto.

Come già abbiamo detto, le prostitute vengono paragonate alle fognature, perché come queste espandono le infezioni originate dalla sporcizia urbana insinuandosi nella città, portano libertinaggio, corruzione e sifilide.

La sifilide si può definire come una malattia specifica virulenta propria al solo genere umano trasmissibile variamente per un contagio speciale fisso che si propaga mediante il coito che attacca secondo le fasi dell’infermità stessa, sia le parti genitali, come l’intero organismo inducendo una peculiare diatesi che cede all’uso di rimedi del tutto specifici.<sup>180</sup>

E’ così che definisce la sifilide, I. Galligo, medico in medicina e chirurgia, nel suo *Trattato teorico-pratico sulle Malattie Veneree* del 1849.

La parola sifilide deriva dal greco *siphilis*, parola composta da *sis* (maiale), e da *phiglin* (amare), per cui queste due voci starebbero a significare e a rappresentare l’immondezza o l’impurità dell’amplesso amoroso.

---

<sup>178</sup> U. Eco, *Storia della bruttezza*, Torino, Bompiani, 2007, p. 16.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>180</sup> I. Galligo, *Trattato teorico-pratico sulle malattie veneree*, Firenze, Tipografia di Marino Cecchi, 1849.



Gli spagnoli, invece, la chiamarono *bubas* o *bunas*, a causa delle innumerevoli pustole che ricoprivano il corpo.

Visto che era, ed è tutt'ora, una malattia visibile che ricopre il corpo oppure solo alcune parti, prendeva il nome delle zone colpite. Se la malattia aveva sede nelle parti genitali, prendeva il nome di *pudendagra*, se la malattia colpiva la zona del mento, allora veniva chiamata *mentagra*.

Inoltre, poteva essere chiamata con il nome del luogo dove si pensava provenisse: così i francesi la chiamarono “mal de Naples”<sup>181</sup>, e gli italiani a loro volta la battezzarono come “mal gallico” o “mal francese”. Ce n'era per tutti i gusti anche perché la fantasia era illimitata e gratuita, infatti, altri ancora optarono per denominarla come “mal portoghese”, chi invece “mal dei cristiani”, alcuni addirittura pensarono al “mal d'Job” oppure al “mal di San Rocco” e di “San Mevio”.

Gallico suddivide la sifilide in due stadi: la sifilide primitiva o locale e la sifilide generale o consecutiva.

Per sifilide primitiva s'intende qualche fenomeno della malattia che appare subito all'inizio del contagio, si tratta di fenomeni di origine primaria come le ulcere; la sifilide generale o consecutiva si ha con la localizzazione dei fenomeni dell'infezione su determinate parti del corpo, quindi si rendono visibili: ulcere, bubboni, malattie della pelle, pustole, escrescenze carnose.

Altri medici dell'epoca aggiungono in tale suddivisione anche i fenomeni terziari, i quali comprendono le lesioni del sistema nervoso e di quello osseo.

Ma già molto prima, nel *Dictionnaire des sciences médicales* (1821) si parla di questa malattia e degli effetti che la sifilide produce. Sotto la voce “Syphilis” viene scritto:

---

<sup>181</sup> C. Quézel, *Peurs et Terreurs face à la Contagion*, Paris, Fayard, 1988, p. 286.

maladie contagieuse qui se gagne de tant de manières, qui se présente sous des formes si variées et si multipliées, qu'elle n'est pas susceptible de définition philosophique.<sup>182</sup>

Questo dizionario riporta una serie di giudizi sugli effetti che la sifilide produce e mostra una serie di superstizioni che su questa malattia si sono largamente sviluppate.

Per certo viene detto che “le moyen de propagation de la syphilis, le plus commun, est incontestablement celui des parties sexuelles dans le rapprochement des deux sexes, parce que c'est dans ces parties que le virus fixe le plus communément son séjour [...]”<sup>183</sup>

Ma l'interpretazione settoriale che si attribuisce alla sifilide non dipende solo dai rapporti sessuali ma anche da una serie di superstizioni poiché questa malattia la si può contrarre da “un verre, une cuiller, une pipe, communs à plusieurs individus [...]”<sup>184</sup> oppure gli occhi possono essere direttamente infettati “par un baiser humide” e invece “l'attouchement des mains, des joues d'un infecté sur celles d'un homme sain, ne donne pas la syphilis”<sup>185</sup> perché “la peau est trop serrée, l'épidermie est trop épais pour que le virus puisse pénétrer.”<sup>186</sup>

L'interpretazione moralistica qua sopra citata è legata a questa serie di superstizioni e come vedremo anche la Chiesa darà uno dei contributi principali a questa malattia in quanto la salvezza futura dipenderà da una buona condotta sulla Terra.

---

<sup>182</sup> *Dictionnaires des sciences médicales par une société de médecins et chirurgiens*, Paris, Panckoucke, 1821, vol. 54, pag. 127, in «[www.bium.univ-paris5.fr](http://www.bium.univ-paris5.fr)»

<sup>183</sup> *Ibid.*, pag. 144.

<sup>184</sup> *Ibid.*, pag. 145.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

### III.1.2 Le origini

E' sempre difficile stabilire con precisione a quale epoca risalga la sifilide. La sua storia è antica quanto quella dell'uomo ed è assai probabile che tanto la prima foglia di fico, quanto le pelli d'animali non siano esclusivamente servite a coprire le parti vergognose dei nostri progenitori, ma anche a nascondere ricordi, ferite o infezioni.

E' una malattia che si trasmette da individuo a individuo specialmente per mezzo del contatto sessuale.

Cosa certa è che quando nel XV° secolo si cominciò a conoscere la sifilide, l'Europa ne fu talmente invasa che si sviluppò una vera e propria epidemia funesta. I medici di allora videro in essa un malaugurato prodotto d'importazione americana incolpando i soldati spagnoli, che reduci con Colombo dall'America<sup>187</sup>, avevano portato in Europa, coi prodotti delle terre scoperte, il ricordo delle effusioni avute dalle belle indigene conquistate e conquistatrici; e comunque, non è certo una novità che, tanto sotto la pelle di montone, quanto sotto la odierna gonna di lana o di cotone, le carni dell'uomo e della donna hanno sempre titillato del peccato di Adamo ed Eva!

Se fino a poco tempo fa non vi erano certezze sul presunto "portatore" di sifilide, oggi, è la scienza che ce lo conferma: sembra prendere forza la teoria che vede nei viaggi di Colombo la diffusione di questa malattia in Europa.

Il 15 gennaio del 2008 è apparso su *Der Spiegel* un'articolo della conferma scientifica di uno studio dell'università di Atlanta dal titolo "Kolumbus soll Syphilis nach Europa gebracht haben" il quale afferma che Cristoforo Colombo non portò dalle Americhe solo prodotti nuovi come caffè, pomodori, e patate, ma

---

<sup>187</sup> C. Quétel, *op. cit.*, p. 286.

anche una malattia che sembra essere la quintessenza del Vecchio Continente: la sifilide.

1495 breitete sich in Europa eine neue Seuche aus: die Syphilis. Seitdem haben Wissenschaftler immer wieder spekuliert, ob Christoph Kolumbus die Geschlechtskrankheit aus der Neuen in die Alte Welt eingeschleppt hatte. Eine neue Genanalyse der Erreger gibt dieser Theorie nun Auftrieb.

Als der französische König Karl VIII. 1495 Neapel einnahm, brach eine Seuche aus, die sich anschließend auf dem ganzen Kontinent verbreitete. Es war das erste dokumentierte Auftreten der Syphilis in Europa. Hatten die spanischen Söldner im Heer Karls VIII. den Syphilis-Erreger in sich getragen? Und kam dieser letztlich mit den Matrosen des Christoph Kolumbus aus Amerika?

*Treponema pallidum*: Kam der Syphilis-Erreger mit Kolumbus aus Amerika?

Um diese These zu untermauern, haben Kristin Harper von der Emory University in Atlanta (US-Bundesstaat Georgia) und ihre Kollegen einen Stammbaum des Erregers *Treponema pallidum* erstellt. Dazu untersuchten sie die Gene von 26 Stämmen des Bakteriums und seiner Unterarten, die sie in verschiedenen Ländern Europas und Südamerikas gesammelt hatten. Sie verglichen die Ähnlichkeit im Erbgut der Mikroben und überprüften, zwischen welchen Ländern die Unterschiede in den genetischen Abschnitten am größten waren. Daraus leiteten sie ab, in welcher zeitlichen Abfolge die einzelnen Unterarten entstanden sein müssen. “Wir fanden heraus, dass die Syphilis oder ein Vorläufer der Krankheit von der Neuen in die Alte Welt kam und dass das erst vor relativ kurzer Zeit passierte”, sagte Harper.

*Treponema pallidum* und seine Unterarten verursachen Syphilis und verwandte Krankheiten wie die ungeschlechtlich übertragene Frambösie. Bei dieser tropischen Infektionskrankheit kommt es zu Hautveränderungen und nach einer längeren Inkubationszeit zu Schädigungen an Knochen und Gelenken. Syphilis hingegen beginnt mit Geschwüren und Fieber und kann im Endstadium zu einer Zerstörung des zentralen Nervensystems führen.

Größte Verwandtschaft zu Stämmen aus Südamerika.

Die geschlechtlich übertragenen Syphilis-Erreger waren nach Harpers Untersuchungen von allen Bakterienstämmen die jüngsten und zeigten eine stärkere genetische Verwandtschaft zu südamerikanischen Frambösie-Erregern als zu anderen ungeschlechtlich übertragenen Erreger-Stämmen aus Europa. Die europäischen Frambösie-Erreger waren phylogenetisch gesehen sehr alt. Daraus schließen Harper und ihre Kollegen, dass das Bakterium sich wohl nicht, wie von einigen Wissenschaftlern angenommen, in Europa entwickelt hatte, sondern in Amerika. Im Zuge seiner Entwicklung bildeten sich dann verschiedene Erscheinungsformen der Krankheit heraus, die sich in ihrem Übertragungsweg unterschieden: Anfangs lag die Syphilis in einer Form vor, die bereits im Mutterleib übertragen wurde oder in der frühen Kindheit auftrat.

Die Verbreitung des Erregers in Europa erfolgte dann laut Harper in der geschlechtlich übertragenen Variante der Syphilis. Unklar sei aber noch, ob Kolumbus eine geschlechtliche Form der Syphilis mitbrachte oder ob es sich um einen Vorläufer des Stammes handelte, der sich dann relativ schnell zum heutigen Syphilis-Erreger weiterentwickelte, betonen die Forscher.

Andere Wissenschaftler wie Connie Mulligan von der University of Florida sehen in der Herangehensweise der Forscher jedoch einige Schwächen, wie

sie in einem Kommentar schreiben: Harpers Team erstellte die genetischen Stammbäume anhand weniger Erbgutbereiche, die jedoch eine natürliche Variation aufweisen und daher unpassend als Grundlage für einen Vergleich scheinen. Zudem könnten Ähnlichkeiten im Erbgut zweier Unterarten nicht nur auf einen zeitlichen Zusammenhang hinweisen, sondern auch auf ein räumliches Verteilungsmuster, was von den Wissenschaftlern aber nicht näher untersucht wurde. Mulligan schlug vor, dass für eine solche Untersuchung besser Erreger-Erbgut aus Knochenfunden oder erhaltenem Gewebe untersucht werden sollte.<sup>188</sup>

A livello di credenza popolare l'origine americana della sifilide era data quasi per scontata; ritrovamenti antropologici risalenti al XIII° secolo, precedenti quindi al viaggio di Colombo, avevano messo in dubbio questa teoria. In diversi siti europei sono stati infatti trovati scheletri umani che portano i segni tipici della sifilide a causa dei danni alle ossa. Eppure la prima epidemia registrata in Europa avvenne nel 1495, a Napoli e colpì i soldati francesi che si trovavano nella città partenopea.

E' stato un mistero fino all'introduzione delle tecniche d'indagine genetica. Oggi confrontando il Dna presente in 26 gruppi di germi che causano la sifilide o malattie simili, il gruppo guidato dal dottor Kristin Harper, presso l'Università di Atlanta, è riuscito a trovare le prove che questa malattia è originaria del Sud America.

Per quanto riguarda le tracce individuate negli scheletri precolombiani, queste sarebbero state causate da una tipologia ancora più antica della malattia probabilmente sviluppatasi in Africa.

---

<sup>188</sup> *Der Spiegel*, articolo del 15 gennaio 2008.

I ricercatori dell'Università di Atlanta hanno mostrato come il *Treponema pallidum*, un batterio spirochetale, specie appartenente alla famiglia dei Treponemataceae, la cui presenza nell'uomo causa la sifilide, sia terribilmente simile ad altre famiglie di Treponemataceae sudamericane che causano un altro tipo di malattia, la framboesia, che colpisce la laringe, il palato e il naso.

Essendo stato a lungo un male misterioso, ripugnante, legato al sesso e quindi in grado di diffondere il terrore per la sua gravità e per l'impotenza dei medici a curarlo, la sifilide malattia insidiosa, degenerante, ha prodotto un intero repertorio di metafore compresa la colpevolizzazione delle vittime. Attingendo a un romanzo in particolare, vedremo come questa malattia è stata descritta e introdotta nel testo letterario.

### **III.2 Zola e la sua analisi storico-sociale della società sotto il Secondo Impero**

Emile Zola, grande narratore, testimone e intellettuale della Francia del Secondo Impero legato al celeberrimo *J'accuse* comparso come titolo a tutta prima pagina nell'*Aurore* il 13 gennaio 1898, nasce a Parigi nel 1840 e vive gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza ad Aix-en-Provence con la madre, rimasta vedova nel 1847.

Dopo aver intrapreso con scarsi risultati gli studi liceali, egli si dedica a modesti impieghi per mantenere economicamente se stesso e la madre e contemporaneamente coltiva la sua grande passione per lo scrivere pubblicando novelle, articoli di cronaca e di critica letteraria.

Appassionato di scienze e delle nuove teorie positiviste, le vuole riportare in letteratura creando un racconto obiettivo dalle basi e analisi appunto quasi

scientifiche, facendo nascere quel movimento che prenderà il nome di Naturalismo.

Al momento in cui Zola arriva a Parigi, dagli anni della *bohème* fino al suo impiego presso la libreria Hachette, la sua educazione letteraria si fa più classica. Zola, infatti, legge Molière e Montaigne, la tragedia antica ed è da questo momento che si convertirà alla prosa romanzesca.

Hachette, il proprietario della libreria presso cui lavorava come capo della pubblicità, è aperto alle idee moderne del nuovo Enciclopedismo e Positivismo. Grazie a questo impiego, Zola farà molte amicizie nel mondo letterario e approfondirà la sua cultura ideologica ed estetica. Conoscerà le opere di Taine, e per merito di questo, anche il Realismo di Balzac, le opere di Flaubert, di Stendhal e dei fratelli Goncourt e aderirà all'estetica realista (anche se con delle riserve): questi sono gli stessi autori che Zola elogerà in una sua opera critica, *Mes Haines* (1866) segnando la diffusione letteraria degli elementi essenziali del Naturalismo.

Nel 1867, con la pubblicazione di *Thérèse Raquin*, antecedente alla sua grande opera dei *Rougon-Macquart*, Zola trasferirà il metodo naturalista dall'opera critica al romanzo e da qui inizierà una lunga battaglia in sostegno a questo nuovo tipo di romanzo, rinnegando così il Romanticismo e l'Idealismo:

il (le naturalisme) renouvelle les arts, la sculpture et surtout la peinture, il élargit la critique et l'histoire, il s'affirme dans le roman; et même c'est par le roman, par Balzac et Stendhal, qu'il remonte au delà du romantisme, renouant ainsi visiblement la chaîne avec le dixhuitième siècle. Le roman est son domaine, son champ de bataille et de victoire. Il



semble avoir pris le roman pour démontrer la puissance de la méthode, l'éclat du vrai, la nouveauté inépuisable des documents humaines.<sup>189</sup>

La parola "Naturalisme" non è stata "coniata" da Zola ma esisteva già in passato, non soltanto in ambito letterario, ma anche in altre discipline:

Mon grand crime serait d'avoir lancé un mot nouveau, pour désigner une école littéraire vieille comme le monde. D'abord, je crois ne pas avoir inventé ce mot, qui était en usage dans plusieurs littératures étrangères; je l'ai tout au plus appliqué à l'évolution actuelle de notre littérature nationale.<sup>190</sup>

Il Naturalismo è quindi:

[...] le retour à la nature. C'est cette opération que les savants ont faite le jour où ils se sont avisés de partir de l'étude des corps et des phénomènes, de se baser sur l'expérience, de procéder par l'analyse. Le naturalisme, dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est. La besogne a été la même pour l'écrivain que pour le savant. L'un et l'autre ont dû remplacer les abstractions par des réalités, les formules empiriques par des analyses rigoureuses. Ainsi plus de personnages abstraits dans l'oeuvre, plus d'inventions mensongères,

---

<sup>189</sup> E. Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1913, p. 118.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 109.

plus d'absolu, mais des personnages réels, l'histoire vraie de chacun, le relatif de la vie quotidienne.<sup>191</sup>

*Thérèse Raquin*, scritta nel 1867, nel 1873 ne farà anche un dramma teatrale. In questo romanzo si comincia a vedere l'interesse dell'autore per le ricerche scientifiche sull'ereditarietà e l'influenza dell'ambiente che gli suggerisce di usare lo strumento narrativo per analizzare ogni aspetto della vita umana e documentare i mali sociali, in uno stile conciso e crudo.

Emile Zola narra la lucidissima analisi di un delitto quasi perfetto, proprio per i suoi tratti crudi e realistici e dove per la prima volta in letteratura un personaggio di fantasia viene esplicitamente trattato come un "caso clinico".

Infatti, proprio Zola ammette di aver voluto studiare "des tempéraments et non des caractères."<sup>192</sup>

Il vero successo e la consacrazione come scrittore arrivano qualche anno dopo con la pubblicazione, avvenuta dal 1871 al 1893, della sua opera più vasta e importante: il ciclo di romanzi *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, una sorta di "serial" letterario di venti volumi in tutto, dedicato alla società francese sotto il Secondo Impero, quello di Napoleone III.

Attraverso questo suo capolavoro letterario Emile Zola si pone due obiettivi principali: quello di studiare "une famille, un petit groupe d'être"<sup>193</sup> da un punto di vista scientifico, analizzando i loro rapporti sulla base dell'ereditarietà e delle sue leggi, e quello di creare un quadro fedele, realistico

---

<sup>191</sup> *Le Roman expérimental*, ed. cit., pp. 114-115.

<sup>192</sup> E. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, 1998, pp. 8-9.

<sup>193</sup> E. Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, 1871; edizione utilizzata: "La Fortune des Rougon" in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1960, vol. I, p. 3.

di un momento storico-sociale fondamentale della Francia: il Secondo Impero.<sup>194</sup>

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'oeuvre comme acteur d'une époque historique. [...]

Mon oeuvre [...] devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte.<sup>195</sup>

Il proposito di Emile Zola trova nell'opera la sua perfetta realizzazione. *Les Rougon-Macquart* si presentano infatti al lettore come il quadro storico-sociale più completo e puntuale del Secondo Impero; un quadro in cui si percepisce chiaramente il costante impegno realistico dell'autore.

Questo studio ha come oggetto un particolare aspetto della società ritratta da Zola: la criminalità, vista nelle sue manifestazioni pratiche e considerata nei suoi rapporti con il mondo politico, economico e sociale durante il regime di Napoleone III.<sup>196</sup>

Tra il 1868 e il 1870, Zola elabora il piano generale del ciclo dei romanzi a cui lavorerà ininterrottamente per più di venti anni, dal primo romanzo, *La Fortune des Rougon* (1870), all'ultimo *Le Docteur Pascal* (1893).

Questo grande ciclo sviluppa l'analisi di un "caso clinico" collettivo: malattie e vizi si diffondono nei vari rami dell'albero genealogico. I

---

<sup>194</sup> Periodo storico in cui Luigi Buonaparte si è fatto proclamare Imperatore dei francesi con il nome di Napoleone III dopo il plebiscito del 7 dicembre del 1852.

<sup>195</sup> *La Fortune des Rougon*, ed. cit., pp. 3-4.

<sup>196</sup> P.M. Sipala, *Scienza e storia della letteratura verista*, Bologna, Patron, 1976.

discendenti di Adelaïde Fouquet si disperderanno nei vari ambienti più elevati ma anche in quelli più infimi (i bassifondi di Parigi, la miniera).

Sull'esempio di Balzac, Zola vorrebbe creare una *Comédie Humaine*, ma la sua opera va molto più in là. Nel suo insieme, il mondo descritto da Zola non è quello descritto nell'opera di Balzac; la classe nobile, che domina la maggior parte dei romanzi di Balzac, ha un ruolo molto ristretto nei romanzi zoliani. Viceversa l'operaio, figura importante in Zola, non appare nelle opere di Balzac.

La famiglia dei *Rougon-Macquart* si estende per cinque generazioni aventi in comune la cosiddetta *fêlure* ossia l'incrinatura ereditaria.

Ne fanno parte infatti *Le Ventre de Paris* sui mercati generali di Parigi e chi vi lavora; *L'Assommoir* sui quartieri operai e la piaga dell'alcolismo; *Nana* sulla prostituzione e retroscena del teatro di varietà; e più avanti *Germinal* sulla vita e lo sfruttamento dei minatori, con al centro un grande sciopero; *L'Argent* sul mondo della Borsa, e della Finanza.

Quando esce il nono romanzo, *Nana*, storia di una ragazza bella e povera diventata cortigiana nell'alta società, è stato un caso letterario in Francia. Pubblicato prima a puntate su un giornale e poi in volume nel febbraio del 1880, il romanzo è stato venduto in centomila copie in pochi mesi.

Il personaggio di Nana era già noto al pubblico, perché lo scrittore aveva fatto nascere la ragazza, figlia della lavandaia Gervaise, nel romanzo *L'Assommoir*, uscito nel 1877 che rappresenta il primo successo commerciale di Zola.

Anne Coupeau detta Nana, una ragazza di una bellezza sensuale, di quelle che fanno perdere la testa a molti uomini, diventa un'avida cortigiana.

Nella sua fatale e tragica ascesa sociale, umilia e rovina tutti i suoi amanti, esponenti simbolo di una società malvagia e decadente, disgregata e dedita a piaceri sfrenati. Abbandonata da tutti muore di sifilide in una stanza d'albergo, poco dopo la morte per vaiolo del suo figlioletto. Mentre Nana sta morendo, le strade risuonano di grida all'annuncio della dichiarazione di guerra alla Prussia (in questa morte si può intravedere il presagio della disfatta di Sedan).

Lo scrittore ricostruisce un gran quadro in molte parti della realtà del suo paese, guardato con occhi realistici, senza nulla nascondere.

Nelle sue opere, Zola distingue quattro mondi diversi, il *Peuple* dove troviamo per lo più operai e militari; quello dei *Commerçants*, mondo degli speculatori, dell'industria, e dell'alto commercio; quello della *Bourgeoisie* composto dai figli di famiglie arricchite; e il *Grand monde* fatto di funzionari, ufficiali e politici. A queste quattro classi aggiunge un mondo a parte costituito dalle seguenti figure: "putain, meurtriers, prêtre (religion), artiste."<sup>197</sup>

Cominciamo la nostra analisi sulla morte vergognosa introducendo il personaggio di Nana facente parte proprio di questa ultima stratificazione del "mondo a parte" appena menzionato, per poi passare a esaminare un altro tipo di morte colpevolizzante, quella violenta.

### **III.2.1 Nana la *femme spectacle***

Zola vuole denunciare l'alta società la quale favoriva l'ascesa della corruzione, e come scrive Anna Krakowsky, lo scrittore prende spunto da questo ultimo personaggio emarginato, cioè la *putain*, per scrivere la storia della Francia del Secondo Impero di Napoleone III dove sembra quasi che l'eros devastante

---

<sup>197</sup> A. Krakowsky, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1974, p. 35.

sofocleo torni a vibrare i suoi terribili colpi, in una società già di per sé corrotta, già quasi predisposta al fascino distruttivo che si scorge nel ritratto della bionda e provocante Nana, figura volgare che non afferma niente di nuovo visto che in letteratura, il tema della prostituzione è ormai largamente presente.

Mentre la prostituta della generazione romantica era in genere sentimentalmente fragile, la prostituta imperiale di Zola ha più audacia ed è giudicata molto severamente dallo stesso narratore poiché vivendo del proprio corpo diventa un fermento di distruzione.

La descrizione e il comportamento di Nana ricordano gli studi del medico Parent-Duchâtelet, di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente, nei quali attraverso le fognature di Parigi si esplora il mondo della prostituzione e dei bordelli con l'intento di scoprire se esiste o meno una morfologia tipica della prostituta, così come aveva fatto l'antropologo italiano Cesare Lombroso per i criminali, gli uomini di genio e le prostitute. Nana, potremmo inserirla nella "prostituzione innata" di Lombroso dove la "prostituta-nata è priva di maternità senza affetti familiari, senza scrupoli d'onestà nella soddisfazione dei propri desideri, sian questi grandi o piccoli a seconda del vario grado d'intelligenza individuale [...]".<sup>198</sup>

Zola dà alla sua cortigiana il fisico di una donna dal corpo bello e imponente, grosso e bianco sfiorando più volte le immagini del grottesco.

*Nana* è sicuramente uno dei romanzi più folgoranti di tutto il piano dell'opera dei *Rougon-Macquart*, a cominciare dall'apparizione mozzafiato della protagonista Anne Coupeau detta Nana, fuggita una sera d'inverno dalla miseria della famiglia, diventa attrice e cortigiana. Sin dalle prime pagine del romanzo, Nana ci viene presentata dal narratore come un'attrice emergente il cui debutto è a

---

<sup>198</sup> C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli, L. Mangoni, Bollati, Torino, Boringhieri, 1995, p. 613.

“la salle du théâtre des Variétés”<sup>199</sup> dove interpreta il ruolo della “blonde Vénus”.<sup>200</sup>

La figura dell’attrice ha un ruolo ambiguo e complesso: esibendosi pubblicamente sotto gli occhi di tutti al centro del palcoscenico, l’attrice, con la sua aura di indipendenza, professionalità, e libertà sessuale, appare tuttavia anche come la negazione incarnata di quel profondo puritanesimo della borghesia, secondo il quale alla vera natura femminile si addiceva esclusivamente la sfera privata e il cerchio ristretto della casa e degli affetti familiari. In quanto figura pubblica, commercializzata ed esposta agli sguardi e al desiderio di tutti, l’attrice, anche quando viene mitizzata e adorata, appare simbolicamente e pericolosamente molto vicina alla figura della prostituta.

L’attrice, come la prostituta, rappresenta nell’ottica borghese una mercificazione perversa del femminile, occupando quindi una posizione opposta a quella dell’angelo del focolare. L’“archetipo Nana” giunge alla gloria teatrale benché non sappia affatto recitare, attraverso la pubblica esibizione del corpo che infiamma il desiderio sessuale delle platee.

Nana è presentata alla società come un’illusione, l’illusione della bionda Venere che ammalia il pubblico pur non sapendo né cantare e né recitare:

[...] et Vénus parut. Nana, très grande, très forte pour ses dix huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplomb tranquille, en riant au public. Elle entama son grand air:

*Lorsque Vénus rôde le soir ...*

---

<sup>199</sup> E. Zola, *Nana*, Paris, Pocket, 1991, p. 21.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 22.

Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée elle chantait comme une seringue. Et elle ne savait même pas se tenir en scène, elle jetait les mains en avant, dans un balancement de tout son corps, qu'on trouva peu convenable et disgracieux.

[...] Nana avait gardé son rire, qui éclairait sa petite bouche rouge et luisait dans ses grands yeux, d'un bleu très clair. A certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues. Elle continuait à se balancer, ne sachant faire que ça.<sup>201</sup>

E ancora più avanti le descrizioni fisiche continuano più incalzanti che mai:

Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> *Nana*, ed. cit., pp. 35-36.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 47.



Nana, la bella fanciulla dai larghi fianchi voluttuosamente dondolanti, le cosce di bionda esuberante, davanti al pubblico, rivela il carattere illusorio della donna che toglie la quiete sprigionando il mistero del desiderio a chiunque intenda interagire con lei usando la “*toute-puissance de sa chair*” come strumento ipnotizzante. Le guance rosee, la bocca rossa, la pelle bianca e tutti gli altri aggettivi appena citati relativi al suo corpo annunciano in qualche modo i campi semantici che caratterizzano la descrizione di questo personaggio. La forza, la distruzione e il fuoco, quest’ultimo inteso come passione e voluttà, si sprigionano dal corpo dell’attrice con la funzione di incantare un pubblico che rimane immobile e inerte come preda davanti a un animale feroce.

Lasciato il teatro, l’illusione della bionda Venere viene ripresa e rappresentata dall’autore nella sua camera da letto, luogo di continui “ricevimenti” e incontri.

In una scena troviamo uno dei suoi amanti, Fontan accanto al suo letto d’oro e d’argento dalle fattezze di trono assai largo perché Nana potesse stendervi le regalità delle sue nude membra. Questo letto così descritto è “un autel d’une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l’étalait à cette heure même, découvert, dans une religieuse impudeur d’idole redoutée.”<sup>203</sup>

La camera di Nana funziona da teatro, luogo dove le illusioni sembrano realtà e dove l’attrice è allo stesso tempo direttrice del *cast* influenzando a suo piacimento una società facile a corrompersi.

Anche il rito della toeletta descritto più volte dall’autore, rappresenta nelle prostitute l’illusione di una bellezza che non tramonterà mai. Molte sono le scene dove troviamo Nana ammirarsi davanti allo specchio per sistemare l’acconciatura

---

<sup>203</sup> *Nana*, ed. cit., p. 455.

in mezzo a barattoli di creme dagli odori acri e dolci “toute nue elle s’oubliait, elle se regardait longuement.”<sup>204</sup>

Come accennato nel capitolo precedente, il “phard”, il “maquillage”, le creme e gli unguenti profumati, danno importanza al corpo e soprattutto al viso.

Lo stesso Parent-Duchâtelet denuncia il “maquillage” come elemento d’inganno perché serve a nascondere i primi effetti di malattie anche molto importanti quali la sifilide. Il “phard” inteso come maschera, portatore dell’idea di putrefazione in malattie come la sifilide, prende le sue origini nelle case chiuse e rappresenta l’apparenza e cioè il tentativo di coprire le brutture della propria condizione umana.

Il viso è diventato importantissimo durante il periodo della Rivoluzione Francese per la ghigliottina. Il viso infatti, era rivolto verso la piazza e il corpo era nascosto dalla ghigliottina quindi il corpo poteva esprimersi solamente attraverso il volto. Nasce così il rapporto mitico tra bellezza e morte dove nell’immaginario degli scrittori la sifilide colpisce il viso che diventa l’elemento privilegiato rispetto al corpo. Anche Zola, descriverà minuziosamente il volto di Nana in punto di morte come vedremo più tardi.

### **III.2.2 Nana la Mouche d’Or**

Nana incarna una missione: vendicare la miseria dei suoi avi con il sangue dei ricchi. Il suo compito è quello di distruggere gli uomini e le brutture morali, infatti, le donne come Nana sono considerate come delle mosche che volano sulla città diffondendo ovunque la malattia.

---

<sup>204</sup> *Nana*, ed. cit., p. 226.

Il contagio, considerato l'elemento esterno che infetta la famiglia, nella maggior parte dei casi proviene dalla prostituta e l'essere portatrice di questa infezione e proprio per la sua capacità di insinuarsi in ogni luogo, fa della donna dai facili costumi l'essere più temuto dai borghesi.

Infatti come abbiamo visto nel capitolo precedente, queste donne vengono paragonate alle fognature, perché come queste, espandono le infezioni originate dalla sporcizia urbana e insinuandosi nella città, portano libertinaggio, corruzione e sifilide.

Zola mette a nudo le sue intenzioni usando l'articolo del giornalista Fauchery intitolato "*la Mouche d'Or*" descrivendo la performance del debutto di Nana nella parte di Venere per informare i lettori che Nana "is an hereditary product of lamentable life of *L'Assommoir*."<sup>205</sup>

Con lei "la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait."<sup>206</sup>

Il paragone con la mosca color del sole è introdotto alla fine dell'articolo:

"une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long de chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres."<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> L. Kamm, *The Object in Zola's Rougon-Macquart*, Madrid, Porrúa Turanzas S.A., 1968, p. 28.

<sup>206</sup> *Nana*, ed. cit., p. 227.

<sup>207</sup> *Ibid.*

L'immagine della *Mouche d'Or*, incosciente come una forza della natura e il cui solo odore avvelena il mondo passando "toutes les barrières"<sup>208</sup>, appare sia quando Zola riassume il potere distruttivo di Nana verso i suoi amanti, sia nella scena descrittiva del corpo sfigurato di Nana di cui parleremo più avanti. E come le mosche, Nana scompare e appare rapidamente dalla scena per andare a vivere con uno dei suoi amanti (Fontan), scompare di nuovo quando deciderà di smettere di fare l'attrice per dedicarsi alla sistematica dilapidazione del patrimonio di tutti i suoi amanti e anche alla fine del romanzo "Nana, brusquement, dirparut."<sup>209</sup>

È causa di suicidi, divisioni, arresti sembra abbia la capacità di far "marcire" tutto quello che tocca: alla fine anche lei "marcirà" come tutti gli altri. Infatti, è così che Zola presenta nell'*Ébauche* l'azione di Nana: "Le sujet philosophique est celui-ci: toute une société se ruant sur le cul, une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent. Le poème des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion."<sup>210</sup>

Anche al di là di questa associazione con la mosca e in congiunzione con l'evolversi della storia, Nana diventa non solamente "a tool of society's destruction, but the very symbol of its condemnation."<sup>211</sup> L'andamento di questa progressiva distruzione è verticale, parte dal basso della scala sociale (prima le origini popolarie di Nana e poi il suo passaggio nel *demi-monde*) per poi andare verso l'alto (aristocrazia e finanza) con un'ascesa irresistibile perché sentita da Zola come fatale e tragica.

---

<sup>208</sup> P.W. Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 52.

<sup>209</sup> *Nana*, ed. cit., p. 465.

<sup>210</sup> H. Mitterand, *Notice à Nana in Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Édition intégrale publiée sous la direction d'A. Lanoux, Paris, Gallimard, 1960-1967, t.V, pp.1666-67.

<sup>211</sup> L. Kamm, *op. cit.*, p. 29.

Nana è per Zola il “roman du sexe féminin”<sup>212</sup> e anche il teatro dove lei debutta per la prima volta, è nominato da Bordenave “mon bordel”.<sup>213</sup> Se Nana è attrice in un “bordel”, il ruolo che lei ricopre all’interno della sua abitazione non cambia, in quanto la casa denominata “les Industries-Nana!”<sup>214</sup>, rappresenta simbolicamente il modello d’industria non lontana dall’immagine del teatro dove lei recita.

In quella casa, tutto è organizzato nei minimi dettagli: Zoé, la sua aiutante e buona organizzatrice, riesce a risolvere situazioni impreviste e complicate poiché “c’était machiné comme un théâtre, réglé comme une grande administration; et cela fonctionnait avec une précision telle, que, pendant les premiers mois, il n’y eut pas heurts ni de détraquements.”<sup>215</sup>

### **III.2.3 Nana: *le néant et la clarté***

Il personaggio di Nana è costituito da una dualità che si ripete sotto varie forme per tutto il romanzo. Cominciando proprio dal suo stesso nome, Nana (nana), è madre e amante, dominata e dominante, passiva e attiva, popolare e aristocratica, *Vénus* e *Mélusine*, Eros e Thanatos. Nana incarna la “femme” come figura antitetica e paradossale a tutto tondo.

Questa funzione degli opposti appare anche sul corpo e sul sesso. Il suo corpo è simultaneamente e paradossalmente “coperto” e “scoperto” da veli. Come abbiamo visto all’inizio della nostra analisi, Nana si presenta con “tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l’enveloppait”,

---

<sup>212</sup> J. Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971, p. 49.

<sup>213</sup> *Nana*, ed. cit., p. 24.

<sup>214</sup> J. Borie, *op. cit.*, p. 72.

<sup>215</sup> *Nana*, ed. cit., pp. 324-325.

successivamente sarà presentata senza veli “toute nue, elle s’oubliait, elle se regardait longuement”<sup>216</sup>.

Questa nudità rimane a volte parziale dove l’organo essenziale rimane nascosto: “Nana était toute velue [...] Dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre”<sup>217</sup>. Ma sotto questo ultimo velo, si trova la minaccia del vuoto, il *trou*.

Sotto i veli si trova il *trou*, il vasto *néant* che appaiono frequentemente nel testo: “elle sentait comme un vide quelque part, un trou”<sup>218</sup>, oppure “elle gardait quand même ce trou d’oisiveté bête”<sup>219</sup>, e “l’or [...] ne parvenait pas à combler le trou”<sup>220</sup> e finalmente “des trous se faisaient dans son train royal”<sup>221</sup>.

Se il sesso di Nana evoca il niente, il romanzo è basato su un principio di equivalenza e il niente è quindi l’*incipit* del romanzo: “À neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide”<sup>222</sup> e poi, anche nelle pagine successive del romanzo, si insiste sempre su questo “vide de la salle”<sup>223</sup>.

Le parole *vide*, *rien* e tutti i sinonimi che si trovano frequentemente nel testo incorniciano il romanzo e rinviano l’ultima pagina dell’opera alla prima: “et, sur ce masque horrible et grotesque du néant [...] Vénus se décomposait [...] La chambre était vide”<sup>224</sup>.

Se il sesso simbolicamente rappresenta il niente, il legame che s’instaura tra Nana e il sesso è una relazione di potere e non di piacere e di gioia. Il sesso per lei è semplicemente una risorsa di lucro.

---

<sup>216</sup> *Nana*, ed. cit., p. 226.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 481-482.

Anche secondo Foucault nell'*Histoire de la sexualité*, parlare liberamente di sesso in un contesto repressivo in una società ipocrita, come Zola lo racconta in *Nana*, è una sorta di liberazione. Quindi il sesso raccontato senza pudori e sventolato alla società senza alcuna vergogna, è certamente un elemento scandaloso ma non costituisce un qualcosa da nascondere.

Potremmo azzardare col dire che per Nana la sessualità è trasparenza, mentre la maternità ne è l'ostacolo.

Ragazza madre all'età di sedici anni<sup>225</sup>, decide di affidare il suo Louis a una nutrice proprio come l'aveva fatto sua madre Gervaise prima con lei:

Mais le gros chagrin de Nana était son petit Louis, un enfant qu'elle avait eu à seize ans et qu'elle laissait chez sa nourrice, dans un village aux environs de Rambouillet. Cette femme réclamait trois cents francs pour rendre Louiset.<sup>226</sup>

Una volta ottenuto il denaro sufficiente per riscattare il figlio lo affiderà a una zia. Il rapporto che Nana ha con il figlio non è costante: a volte non può fare a meno di vederlo, infatti, una delle sue grandi distrazioni è quella di andare a Batignolles dalla zia a trovare il suo piccolo Louis portando loro sempre tanta tenerezza e doni.

Altre volte, invece, nega apertamente la maternità, disconoscendola completamente:

---

<sup>225</sup> La paternità di questa prima gravidanza resterà nascosta per tutta la durata del romanzo e anche quando Nana resterà di nuovo incinta, la paternità sarà di nuovo occultata.

<sup>226</sup> *Nana*, ed. cit., p. 55.

Mais comme Louiset arrivait, à califourchon sur un manche à balai, Prullières dit avec un rire méchant: “Tiens! C’est déjà à vous ce bébé?” [...] Nana [...] dit que non, malheureusement; elle aurait bien voulu pour le petit et pour elle; mais il en viendrait peut-être un tout de même.<sup>227</sup>

Secondo l’immagine tradizionale della donna-madre-procreatrice, il corpo di Nana così florido dai fianchi larghi e dal seno generoso, si presta perfettamente a questo tipo di ruolo, ma non perde occasione di utilizzare il suo corpo per altri fini, scegliendo quindi la prostituzione e allontanando da lei la procreazione.

Molte altre sono le immagini descritte nel testo di “transparence” e di “clarté” legate alle attività di Nana come “la grotte de cristal [...] Autour d’elle la grotte, toute en glace, faisait une clarté [...] dans cette transparence [...] elle semblait un soleil”<sup>228</sup> e anche nel suo letto di morte, Nana è esposta *dévoilée* agli occhi curiosi dei suoi amici e conoscenti.

### III.2.4 La morte di Nana

Sulla causa della morte di Nana la critica letteraria si è schierata su linee di pensiero differenti che si dividono tra *petite vérole* che Nana avrebbe contratto dal figlio Louis malato di vaiolo e *grande vérole*.

La prima causa, e cioè la morte per vaiolo, sembrerebbe allo stesso tempo sorprendente e significativa. Ma perché Nana dovrebbe morire di *petite vérole*? Solo perché suo figlio ne muore avendogliela trasmessa?

Questa ipotesi di morte sembra l’esito di una giustizia che punisce Nana per i suoi crimini contro l’infanzia: ricordiamo appunto l’infanticidio di Georges

---

<sup>227</sup> *Nana*, ed. cit., p. 252.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 417.



Hulon (da lei chiamato Zizi) e soprattutto la vita che ha fatto passare al suo Louiset.

Spesso troviamo Nana che spergiura sulla testa di suo figlio: “elle jurait sur la tête du petit Louis”<sup>229</sup>, “tiens! Sur la tête de mon enfant”<sup>230</sup> sigillando la sorte del bambino. Se la prima corrente critica appoggia l’idea di far morire Nana della stessa malattia del figlio, l’altra preferisce pensare alla morte di Nana come una morte vergognosa.

Non sono molti i personaggi in letteratura che muoiono di morte vergognosa. *Nana* è uno dei testi dove si traduce meglio l’ossessione della morte, quale si era manifestata nella Francia della seconda metà dell’Ottocento.

Come abbiamo detto più volte, l’ascesa economica di Nana è basata sul denaro dell’alta borghesia, denaro che lei, figlia di operai, è destinata a sperperare.

Per questa “divoratrice” di uomini e capitali, bella e depravata, non è possibile adottare la buona morte, fondata sulla conversione e sulla redenzione come è stato per Marguerite Gautier; per lei non resta che la morte punitiva visibile a tutti: Nana peccando col corpo, sarà divorata nella carne.

Nel romanzo, la vera morte di Nana è “mascherata” perché il fasto imperiale aveva censurato la morte per sifilide. Nel testo Nana muore di *petite vérole* e in questo caso si equivoca volutamente tra *petite vérole* e *grande vérole*, dove la prima è il vaiolo e la seconda la sifilide. In realtà il vaiolo che è attribuito a Nana ha tutte le connotazioni della sifilide. La manifestazione della sifilide la cogliamo nella sua carne in putrefazione e, sensibilmente, nell’orrore che le sue amiche provano al suo capezzale:

---

<sup>229</sup> *Nana*, ed. cit., p. 323.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 336.

Sur le lit, une masse grise s'allongeait, on distinguait seulement le chignon rouge, avec une tache blafarde qui devait être la figure.<sup>231</sup>

Tutta la rappresentazione di Nana è fondata sul degrado fisico e sulla sfigurazione che “borne ainsi les chemins du plaisir”<sup>232</sup>:

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les postules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un oeil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez supportait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.<sup>233</sup>

In quest'ultimo passaggio, ciò che viene descritto della morte di Nana è il suo viso: se all'inizio del romanzo “son rire lui creusait un amour de petit trou dans le menton”, adesso il volto di Nana non ha più quell'adorabile

---

<sup>231</sup> *Nana*, ed. cit., p. 473.

<sup>232</sup> P.W. Lasowski, *op. cit.*, p. 82.

<sup>233</sup> *Nana*, ed. cit., pp. 481-482.

fossetta sul mento ma bensì un “trou noir” al posto del suo occhio mezzo aperto. Anche il sorriso che le faceva apparire la fossetta si trasforma in un “rire abominable” e l’intero volto diventa così una “masque horrible et grotesque du néant”.

In quella camera di morte non si percepisce alcun dolore e non c’è nessun rimpianto: infatti le amiche, per tutto il tempo della loro visita a Nana, non pensano ad altro che a loro stesse.

La vita non è più un teatro, e il letto della camera di Nana offre uno spettacolo ben crudele, al quale gli uomini non assistono e dal quale le donne stesse fuggono ben presto. La morte vergognosa di Nana è esemplificata nel corpo che si deteriora, e quel corpo, un tempo acclamato, offre ora uno spettacolo orribile.

Infatti, la sifilide intesa come malattia deformante e impossibile da nascondere è responsabile delle più orribili deformità fisiche dove la “distruzione delle cartilagini [...] portava alla formazione di una cavità in cui si formava un’ulcerazione che invadeva la faccia”.<sup>234</sup>

Come anche si domanda Partick Wald Lasowski in *Syphilis*, chi vorrà mai credere che Nana, la “mouche-pourriture”<sup>235</sup>, la bestia d’oro, rovinando e guastando il mondo, muoia di vaiolo?

Lo stile di vita di Nana fa pensare a una morte causata dalla *grande vérole*, malattia venerea sicuramente contratta a causa dalla sua promiscuità sessuale.

Zola mette in relazione maternità/sexualità facendo scattare l’abile gioco di permutazione metonimica tra petit/grand: il *piccolo* Louis(et) muore di *petit vérole*, mentre la madre (*grande/adulta*) muore di (*grosse*) *vérole*, cioè la sifilide.

---

<sup>234</sup> E. Tognotti, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 25.

<sup>235</sup> P.W. Lasowski, *op. cit.*, p. 121.

Non deve sorprendere il fatto che la *petite vérole* di Nana simboleggia nel testo una *vérole* sostitutiva, poiché in letteratura la sifilide, essendo considerata la malattia delle prostitute e quindi una malattia vergognosa, è sempre nascosta e presentata sotto forma di un'altra malattia con sintomi simili e comparabili alla sifilide.

Ma la *petite vérole* non è una malattia così fulminea e violenta come viene descritta nel romanzo: per esempio, Madame de Merteuil nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos viene colta e sfigurata dal vaiolo che non le è fatale, poiché non tutti ne muoiono una volta contratto il virus.

In una società dove la donna è al centro della famiglia, Nana pecca sia nella sfera materna che in quella sessuale. Avendo peccato due volte, dovrebbe avere una doppia punizione, interna ed esterna, ma per Nana la punizione ricadrà non nel suo corpo ma sul suo corpo. La morte di Nana mostra esteriormente e chiaramente le tracce della sua punizione sul corpo poiché all'interno di esso, sotto i veli di cui abbiamo parlato precedentemente, non c'è niente, c'è solo il vuoto.

La sua è una morte tutt'altro che borghese: l'assenza della famiglia e di una eredità da donare, la costringe a trascorrere gli ultimi suoi attimi di vita nella solitudine e nella vergogna. Le uniche persone che la vanno a trovare sono soltanto alcune amiche. Gli uomini o gli amanti che l'hanno conosciuta e frequentata preferiscono restare fuori della stanza.

Solo la morte può liberarla.

La sifilide, principale causa di morte delle prostitute, provoca un degrado fisico inarrestabile. Il viso, essendo la parte del corpo più esposta, rappresenta una sorta di vetrina per il cliente che però in questa situazione preferisce rimanere fuori dalla porta.

L'agonia in *Nana* non è lunga e viene ironizzata da due ragazzi vicini di stanza che proprio durante tale agonia giocavano a rincorrersi e a baciarsi.

Come abbiamo visto per la morte idealizzante dei romanzi presi in esame, solitamente la lunga agonia è considerata un tipo di morte privilegiata perché conferisce al moribondo, come lo è stato soprattutto per Madame de Mortsau, il tempo di fare un esame di coscienza e di invocare il perdono al Signore.

Ma la morte di Nana è una morte vergognosa priva di qualsiasi forma di pentimento. Rimarrà perciò esclusa dal perdono del Signore.

La sua morte è anticipata da brevi ossessioni: “J’ai peur de mourir ... J’ai peur de mourir [...] On est laid, quand on est mort”<sup>236</sup> quando si trova in compagnia del conte Muffat; ossessioni che ritroveremo in un contesto diverso anche nel capitolo successivo.

Possiamo affermare quindi che questo romanzo riproduce tutte le paure della morte in questa seconda metà dell'Ottocento e ne diventa uno specchio fedele.<sup>237</sup> Inoltre, come afferma Quétel, il terrore per la sifilide e la paura del contagio, continua inesorabile anche durante la prima metà del XX° secolo, soprattutto nel periodo tra le due guerre.

Le donne come Nana, sono donne dalle quali bisogna prendere determinate distanze e sono considerate come delle mosche che volano sulla città per diffondere ovunque la malattia. Quindi, l’essere portatrice di questa infezione e la sua capacità di insinuarsi in ogni luogo fa della donna di facili costumi l’essere più temuto dai borghesi.

---

<sup>236</sup> *Nana*, ed. cit., p. 394.

<sup>237</sup> P.W, Lasowski, *Syphilis*, op. cit., p. 156.

### III.3 La morte violenta

La morte violenta è un altro tipo di morte colpevolizzante, la quale può presentarsi sotto varie forme: si va dall'omicidio al suicidio e all'incidente e ognuna di queste ha un impatto diverso sull'immaginario collettivo. Alla comune accettazione di una morte violenta accidentale che provoca una comune compassione, vengono contrapposti l'omicidio e il suicidio per chi si uccide o per chi uccide per motivi privati, passionali o di classe.

#### III.3.1 *Thérèse Raquin*: omicidio-suicidio di una morte spettacolo

In questo romanzo Zola narra la lucidissima analisi di un delitto quasi perfetto.

Definito un romanzo psicologico e fisiologico frutto di ricerche, e di letture diverse, Emile Zola ripudia quel romanticismo tanto apprezzato durante l'adolescenza, avvicinandosi al modo di scrivere di Balzac, Stendhal e Flaubert.

L'oeuvre de Balzac veut être le miroir de la société contemporaine. Mon oeuvre à moi sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine mais une seule famille en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse [...]. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> E. Zola, dalle "note" intitolate "Différences entre Balzac et moi", Paris, 1868 (citazione nell'opera di Robert Guy, *Emile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre*, Paris, Les Lettres, 1952, p. 63.)

Questa frase racchiude l'ideologia di Zola lasciando un'impronta non indifferente nella letteratura del XIX° secolo.

Per la prima volta in letteratura, un personaggio immaginario è trattato precisamente come un “cas clinique”.<sup>239</sup>

Infatti Zola ha voluto studiare “des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leurs sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.”<sup>240</sup>

Il romanzo narra la vicenda di Thérèse e Laurent, due amanti che, sconvolti dal desiderio carnale, diventano assassini sbarazzandosi di Camille, il marito di Thérèse. Gli amanti alla fine, in preda alla follia, saranno travolti dalla precisione della loro stessa macchinazione messa in atto per liberarsi dal legame sanguinoso che li unisce.

### **III.3.1.1 Analisi dei personaggi**

La storia come già accenato nel paragrafo precedente, è quella di un adulterio e di un delitto quasi perfetto. I protagonisti, Thérèse e Laurent, lungi dall'assomigliare a due eroi romantici, sono attratti l'uno dall'altra in virtù dei loro opposti temperamenti, che si compensano vicendevolmente come l'ineluttabilità di un fenomeno chimico.

---

<sup>239</sup> Zola trae il tema centrale di Thérèse Raquin da un romanzo di Adolphe Belot e Ernest Daudet: *La Vénus de Gordes*.

<sup>240</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., pp. 8-9.

Il tangibile disgusto di Zola per la società è presente sia sugli ambienti spaziali del romanzo che sulla merceria dove la signora Raquin e la nuora lavorano:

Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Point-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de Seine. [...] A gauche, se creusent des boutiques obscures, basses, écrasées, laissant échapper des souffles froids de caveau. Il y a là des bouquinistes, des marchands de jouets d'enfants, des cartonnières, dont les étalages, gris de poussière, dorment vaguement dans l'ombre; les vitrines, faites de petits carreaux, moirent étrangement les marchandises de reflets verdâtres; au delà, derrière les étalages, les boutiques pleines de ténèbres sont autant de trous lugubres dans lesquels s'agitent des formes bizarres.

A droite, sur toute la longueur du passage, s'étend une muraille contre laquelle les boutiquiers d'en face ont plaqué d'étroites armoires; des objets sans nom, des marchandises oubliées là depuis vingt ans s'y étalent le long de minces planches peintes d'une horrible couleur brune.<sup>241</sup>

Disgusto che si riversa per omologia anche sui personaggi del romanzo: la signora Raquin, “une ancienne mercière de Vernon”<sup>242</sup>; la giovane nuora dal profilo serio è “froide et indifférente”<sup>243</sup>; Camille, il marito scampato alla morte durante il periodo della sua giovinezza “demeura tout frissonnant des

---

<sup>241</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., pp. 15-16.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 26.



secousses répétées qui avaient endolori sa chair.”<sup>244</sup>; Laurent, pittore a tempo perso di mediocre talento, “grand, fort, [...] planté d’une rude chevelure noire et d’une beauté sanguine”<sup>245</sup> ma “au fond, c’était un paresseux, ayant des appétits sanguins, des désirs très arrêtés de jouissances faciles et durables”<sup>246</sup>, non è nient’altro che un profittatore e un usurpatore senza scrupoli sempre a caccia di fortuna.

### III.3.1.2 Thérèse e Laurent

Di tutti i personaggi del romanzo, Thérèse è la figura più complessa e inquietante, meglio costruita dall’autore.

Figlia del fratello della signora Raquin cioè del capitano Degans, concepita con un’algerina, nelle vene di Thérèse scorre quindi sangue africano, ardente e selvaggio. Un sangue carico di istinti anche sessuali propri di una stirpe di predatori che a contatto con le frustrazioni e le nevrosi di una civiltà che pure lo scrittore guarda con occhio critico, non potrà che esplodere.

Il tema dell’esotismo affiora in questo romanzo con il personaggio di Thérèse in quanto la donna di colore considerata come elemento erotizzante, è fatale e perversa.

Madame Raquin alleva Thérèse come fa col figlio Camille facendo prendere a entrambi le stesse tisane e le stesse medicine. Ma se Camille è piccolo e gracile, Thérèse è “d’une santé de fer [...] tenue dans l’air chaud de la chambre occupée par le petit malade”<sup>247</sup> cioè Camille.

---

<sup>244</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 22.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 40.

Thérèse è l'esatto contrario di Camille. Zola la accosta spesso sotto il segno del fuoco e della luce simboli di vita e di energia: "pendant des heures, elle restait accroupie devant le feu, pensive, regardant les flammes de face, sans baisser les paupières."<sup>248</sup>

Anche lei ha la caratteristica di un essere "duplice" poiché riesce a offrire due facce completamente opposte interpretando alla perfezione e all'occorrenza sia il ruolo della brava sposa, che quello dell'amante desiderata e desiderabile:

Thérèse, plus nerveuse, plus frémissante [...] était obligée de jouer un rôle. Elle le jouait à la perfection, grâce à l'hypocrisie savante que lui avait donnée son éducation.<sup>249</sup>

Thérèse è vittima della sua "eredità solare e nervosa" contro la quale non può opporsi in nessun modo, e la sua esistenza sin dalla sue origini è già tracciata:

Les enfants [Thérèse et Camille] savaient depuis longtemps qu'ils devaient s'épouser un jour. Ils avaient grandi dans cette pensée qui leur était devenue ainsi familière et naturelle. On parlait de cette union, dans la famille, comme d'une chose nécessaire, fatale.<sup>250</sup>

L'azione della storia si divide essenzialmente su due piani differenti e contrapposti: da un lato il mondo degli inferi, delle anime morte, della

---

<sup>248</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 40.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 42.

disperazione, rappresentato dalla bottega di Mme Raquin sepolta nel tetro Passage du Pont-Neuf di cui abbiamo già parlato; dall'altro il mondo solare, fatto di alberi, di cielo e di odori.

Il misfatto avviene proprio in quest'ultimo contesto *en pleine air* ma, come vedremo più avanti, sarà nella casa buia e umida di Mme Raquin che si compirà tutta l'evoluzione scenica della fase post-delitto.

Il tradimento si consuma nella cornice ristretta di un ambiente piccolo borghese, in una Parigi quasi priva di connotati, senza riferimenti storici, un luogo "neutro" che ben si addice ai personaggi opachi, animati da aspirazioni banali, che sullo sfondo assistono, ignari, allo svolgimento di un dramma.

Laurent con Thérèse è uno dei personaggi principali del romanzo e come vedremo, si rivela un essere mostruoso in tutte le tappe importanti della sua vita.

Figlio di un contadino, dall'aspetto imponente e muscoloso, infingardo e con appetiti sanguigni "ne demandait qu'à ne rien faire, qu'à se vautrer dans une oisiveté et un assouvissement de toutes les heures"<sup>251</sup>, fa credere a suo padre di versargli una pensione che percepisce dai suoi studi di diritto mai intrapresi e nello stesso tempo non vede l'ora di ereditare il patrimonio del padre per smettere di lavorare come pittore.

Tra i due amanti non vi è sentimento:

[...] pour lui Thérèse, il est vrai, était laide, et il ne l'aimait pas; mais, en somme, elle ne lui coûterait rien; les femmes qu'il achetait à bas prix n'étaient, certes, ni plus belles ni plus aimées. L'économie lui conseillait déjà de prendre la femme de son ami. D'autre part, depuis longtemps il n'avait pas contenté

---

<sup>251</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 60.

ses appétits; l'argent étant rare, il sevrerait sa chair, et il ne voulait point laisser échapper l'occasion de la repaître un peu.<sup>252</sup>

I due amanti, per assecondare la loro passione, non esitano a macchiarsi di un crimine avvenuto durante una gita in barca.

Una volta sposati non reggono ai rimorsi. Arrivano ad accusarsi l'un l'altra davanti alla vecchia Raquin che paralizzata e ormai muta non può più rivelare la loro colpa.

Divisi da un odio insanabile e perseguitati dal senso di colpa, i due progettano ciascuno di uccidere l'altro: si avvelenano così sotto gli occhi della vecchia Raquin.

### **III. 3.1.3 Camille**

Camille ci viene presantato all'inizio del romanzo insieme a Thérèse durante la loro infanzia come un bambino fragile e malato, ma anche all'età di trent'anni la sua apparenza rimane sempre la stessa: quella di “un enfant malade”.<sup>253</sup>

Fisicamente è “petit, chétif, d'allure languissante; les cheveux d'un blonde fade, la barbe rare, le visage couvert de taches de rousseur”<sup>254</sup>, scrive e conta con difficoltà e professionalmente anche se è “tout fier d'être humble rouage d'une grosse machine”<sup>255</sup>, non è altro che un semplice impiegato alle ferrovie d'Orléans.

La sua esistenza si basa quindi sulla mediocrità e anche da morto, non sarà altro che un “mort redoutable”.

---

<sup>252</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 68.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 58.

La lunga fantasia macabra che mette in scena Zola è rappresentata dalla sequenza dell'obitorio, che Laurent dopo il delitto (rubricato come incidente), frequenta praticamente ogni giorno con un certo terrore affascinato, fino a quando non riconosce il cadavere di Camille, disfatto e ripugnante che come vedremo nel prossimo paragrafo, inizierà a perseguitarlo.

Camille était ignoble. Il avait séjourné quinze jours dans l'eau. Sa face paraissait encore ferme et rigide; les traits s'étaient conservés, la peau avait seulement pris une teinte jaunâtre et boueuse. La tête, maigre, osseuse, légèrement tuméfiée, grimaçait; elle se penchait un peu, les cheveux collés aux tempes, les paupières levées, montrant le globe blafard des yeux; les lèvres tordues, tirées vers un des coins de la bouche, avaient un ricanement atroce; un bout de langue noirâtre apparaissait dans la blancheur des dents. Cette tête, comme tannée et étirée, en gardant une apparence humaine, était restée plus effrayante de douleur et d'épouvante. Le corps semblait un tas de chairs dissoutes; il avait souffert horriblement. On sentait que les bras ne tenaient plus; les clavicules perçaient la peau des épaules. Sur la poitrine verdâtre, les côtes faisaient des bandes noires; le flanc gauche, crevé, ouvert, se creusait au milieu de lambeaux d'un rouge sombre. Tout le torse pourrissait. Les jambes, plus fermes, s'allongeaient, plaquée de taches immondes. Les pieds tombaient.<sup>256</sup>

Siamo davanti alla morte-spettacolo, a una danza macabra con cadaveri nudi e in decomposizione.

---

<sup>256</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 129.

Nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert sotto la voce "mort" oltre a riportare il significato, i sintomi e le cause di questo termine, propone vari esempi di morte tra cui la morte apparente chiamata anche col nome di "morte imparfaite":

Miladi Rouffel, femme d'un colonel anglois, dut la vie à l'extrême tendresse de son mari, qui ne voulut pas permettre qu'on l'enterrât, quoiqu'elle parût bien morte, jusqu'à ce qu'il se manifestât quelque signe de putréfaction. Il la garda ainsi pendant sept jours, après lesquels la morte se réveilla comme d'un profond sommeil au son des cloches d'une église voisine.<sup>257</sup>

E ancora:

Il y a des observations incontestables des noyés, qui ont resté trois, quatre, & cinq jours sous l'eau. On lit dans les mêlanges des curieux de la nature, un fait attesté par Kunkel, touchant un jeune homme qui étant tombé dans l'eau, n'en fut retiré qu'après huit jours, & Pechlin assure qu'un jeune homme fut pendant plus de quarante-deux jours enséveli sous les eaux, & qu'enfin retiré la septieme semaine [...] on put le rappeler à la vie.<sup>258</sup>

Queste "resurrezioni" considerate "miracoli della medicina" descritte e riportate dall' *Encyclopédie* come fatti di cronaca di persone "sepolte vive", costituiscono l'ossessione e la paura per la morte che l'immaginario collettivo percepisce durante l'Ottocento. La stessa ossessione, come abbiamo già visto, la ritroviamo in questo testo quando Laurent si reca alle esposizioni dei corpi degli

---

<sup>257</sup> Diderot e D'Alembert, *op. cit.*, vol. 22, p. 274.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 276.

annegati per cercare il corpo di Camille. L'esposizione, e il riconoscimento infatti, impediscono l'immediata sepoltura e costituiscono la garanzia di non essere sepolto vivo.

La civiltà ha occultato per secoli il corpo che si decompone come la dolorosa immagine della caducità della materia. Se alla scena del delitto è dedicato poco spazio, nella scena all'obitorio, il voyeurismo spietato davanti al cadavere che contempla la putredine del corpo ne fa una eternizzazione spettacolare facendo subentrare l'ossessione del cadavere-oggetto, apoteosi e dissolvimento di ogni obiettività.

#### **III.3.1.4 Il *revenant* e la morte degli amanti**

Per concludere il quadro familiare non possiamo tralasciare François, il gatto tigrato della signora Raquin che nel romanzo ha il ruolo di attento osservatore e "testimone scomodo" del delitto commesso dai due amanti.

François sembra essere una reincarnazione di Camille e in un eccesso d'ira Laurent lo getterà con violenza contro il muro, proprio perché François esercita la funzione enigmatica e malvagia di testimone muto capace per vie misteriosamente magnetiche di tormentare la coscienza infelice dei due assassini:

Il se disait que le chat, ainsi que madame Raquin, connaissait le crime et le dénoncerait, si jamais il parlait un jour.

Un soir enfin, François regarda si fixement Laurent, que celui-ci, au comble de l'irritation, décida qu'il fallait en finir. Il ouvrit toute grande la fenêtre de la salle à manger et vint prendre le chat par la peau du cou.

Madame Raquin comprit; deux grosses larmes coulèrent sur ses joues. Le chat se mit à jurer, à se roidir, en tâchant de se retourner pour mordre la main de Laurent. Mais celui-ci tint bon; il lui fit faire deux ou trois tours, puis l'envoya de toute la force de son bras contre la grande mouraille noire d'en face. François s'y aplatit, s'y cassa les reins, et retomba sur le vitrage du passage. Pendant toute la nuit, la misérable bête se traîna le long de la gouttière, l'échine brisée, en poussant des miaulements rauques. [...] Les plaintes du chat étaient sinistres, dans l'ombre, sous les fenêtres.<sup>259</sup>

Oltre al gatto e alla vecchia signora Raquin ormai paralizzata su una poltrona, un altro elemento inquietante di straordinaria invenzione che disturba i due amanti è la ferita che Laurent ha sul collo. Questa ferita inflitta da un morso di Camille per difendersi da Laurent, sembra non volersi cicatrizzare. E' un elemento inquietante che fa ricordare ai due amanti le colpe commesse:

Comme il attachait son faux col, un faux col haut et roide, il éprouva une souffrance vive au cou; [...] Il voulut voir, il leva le menton: alors il aperçut la morsure de Camille toute rouge; le faux col avait légèrement écorché la cicatrice.<sup>260</sup>

A questo punto però il racconto, pur mantenendo la sua impostazione realistica, pare quasi tingersi dei toni cupi di un romanzo gotico: lo spettro dell'assassinato sembra impossessarsi della vita dei suoi carnefici facendola

---

<sup>259</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., pp. 237-238.

<sup>260</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.



precipitare in un susseguirsi di allucinazioni, incubi, sospetti e accuse reciproche che li sospingono nella più infima abiezione.

L'invisibile presenza di Camille fa visita durante la notte ai suoi assassini: "Laurant poussa un cri et se réveilla en sursaut"<sup>261</sup> e "Thérèse, elle aussi, avait été visitée par le spectre de Camille [...]"<sup>262</sup>

Ma il suo spazio sempre più costante e aggressivo diventa uno spazio fisico, tangibile e ossessivo dell'allucinazione degli amanti, prendendo corpo addirittura nel loro letto fino all'orrenda sensazione che un possibile abbraccio comprenda anche il corpo verdastro e rigonfio dell'annegato.

Sia lo spettro che l'ossessione del morso costituiscono il *revenant* che si insinua incalzante nel romanzo come la rivendicazione di Camille sugli amanti impedendo loro di continuare insieme una vita felice.

Questa straordinaria invenzione della ferita sul collo di Laurent che non si cicatrizza, brucia come un'ulcerazione della carne ma più ancora come le stimmate di un rimorso immedicabile da una forte valenza simbolica di quel "marchio" di morte che Camille ha voluto lasciare sul collo del suo assassino.

In questo romanzo, il suicidio finale dei due amanti, mette sotto accusa l'antico modello della morte romantica poiché nel suicidio finale viene trivializzata la grande tradizione della morte degli amanti adulteri dove "attraverso la morte infinitizzano il loro desiderio".<sup>263</sup>

Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglot. Une crise suprême les brisa, les jeta dans les bras l'un de l'autre, faibles comme des enfants. Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur

---

<sup>261</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 155.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>263</sup> E. Pellegrini, *Necropoli immaginarie*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 138.

poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie de boue qu'ils avaient menée et qu'ils mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et écoeurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille.<sup>264</sup>

Il *revenant* e l'ossessione del morso, torna fino alla fine “La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille.”<sup>265</sup>

Le pagine di questo romanzo definiscono un ritratto disincantato della società francese sul finire dell'Ottocento, terreno fertile per i comportamenti criminali e devianti.

Thérèse e Laurent sono due corpi eterogenei, due anime incomplete. La morte non porta nessuna unità ma conduce alla concretezza di due corpi “tordus, vautreés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la lampe”<sup>266</sup> sotto lo sguardo attento della signora Raquin.

La loro, è la liberazione da un cumulo insostenibile di tormenti e dal senso di colpa via via più schiacciante. L'omicidio che commettono non è altro che la conseguenza del loro adulterio perché come scrive Zola, ha scelto dei

---

<sup>264</sup> *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 301.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*

personaggi totalmente sopraffatti dai nervi e dal sangue poiché Thérèse e Laurent sono animali travestiti da esseri umani.

In Zola troviamo decessi violenti, omicidi, suicidi volgari e gratuiti, in cui prevale l'intenzionalità bassa e pulsionale di una bestia umana.

Ovviamente il suicidio di Esther, come abbiamo spiegato nel capitolo precedente non può essere paragonato a quello di Thérèse. Esther con la morte ritrova la via della redenzione e della felicità. La sua è una bella morte è idealizzante poichè vige la sensibilizzazione nei confronti della morte in senso estetico, quella di Thérèse è invece una fine cruenta e orribile dove le brutture della morte sono presenti sul corpo di entrambi gli amanti.

Dietro l'apparente epilogo moralistico che vede scoccare un inesorabile castigo per i due criminali, dietro l'ombra del morso di Camille dove Thérèse va fatalmente a sbattere prima di cadere a terra, si legge piuttosto una sorte di insostenibile pesantezza del crimine per due creature fondamentalmente fragili e pavide.

---

**Parte quarta:**

***Kontingenz, “la mort n’importe où”***

---



Vincent Van Gogh, *Campo di grano con corvi*, 1890

#### IV.1 Verso la modernità

Briciole di grano  
il vento le violenta al mio passaggio  
la strada è segnata  
la percorro verso il nuovo domani  
insieme ai neri corvi miei compagni  
lascio la luce per il buio in cui mi annullo.

Vincent Van Gogh

La *belle époque*, a cavallo dei due secoli, riflette l'ottimismo della classe borghese che vede un effettivo progresso materiale alla portata di tutti. Ma la bellezza di quest'epoca è stata soprattutto di facciata: "La belle époque fu in realtà un periodo di crescita complessiva della società europea, ma anche di forti contrasti politici e di grandi conflitti sociali"<sup>267</sup>.

Il passaggio dal secolo XIX° al secolo XX° si rivela, dunque, come un passaggio particolarmente critico. Il cambiamento è troppo veloce e il sistema, che subisce una vera e propria rivoluzione, non riesce ad assorbire l'impatto del "nuovo". Lo scenario sociale europeo cambia profondamente nel giro di poche decadi. Il sistema agrario tradizionale viene soppiantato dal nuovo modello industriale e il fenomeno dell'urbanizzazione si diffonde in tutta Europa. Il passaggio dalla campagna alla città, che avviene come una vera ondata, comporta una serie di conseguenze che, avvertite dapprima in Inghilterra, non tardano a manifestarsi, con molte similitudini e poche varianti, in tutto il resto d'Europa. Si può ragionevolmente asserire che tra il 1870 e il 1914 tale fenomeno trova, in

---

<sup>267</sup> A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *L'età contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 1990, p. 388.

Inghilterra, la sua definitiva collocazione. Il passaggio è segnato, come si può facilmente intuire, da una serie di ripercussioni sugli individui che vanno al di là del semplice disagio ambientale. Il momento del passaggio da un tipo di vita rurale a un tipo di vita urbana può lasciare l'impressione non solo di trovarsi in un luogo "non proprio" ma anche quella di aver "tradito" la stessa origine, aver rinnegato un sistema di vita che, attraverso le generazioni, può considerarsi centenario.

I cambiamenti a livello sociale, politico, economico e culturale segnano l'inizio di quello che gli studiosi inglesi hanno appunto indicato come il periodo della modernità (*Modernity*). Questa corrente, che prende il nome di *Modernism*, sembra adottare una nuova estetica, una nuova filosofia e un nuovo modo di vivere la società e la natura.

La riflessione teorica modernista nasce, dunque, da un disagio sociale reale che deriva, in buona parte, dai processi di industrializzazione e urbanizzazione. Tale periodo, in cui si assiste a un vero e proprio cambiamento strutturale, è caratterizzato da un crescente pessimismo fra gli intellettuali attenti alle questioni sociali. Sull'altro versante, l'evoluzione delle tecniche e dei profitti sviluppa un eccessivo ottimismo fra le classi egemoni. Ma l'impatto industriale e tecnologico è troppo forte per non incidere negativamente sulla maggioranza della popolazione europea. Non pochi studiosi hanno parlato, per questo periodo, di una vera rivoluzione antropologica. Il senso di disagio di fronte al nuovo sistema economico e sociale si manifesta immediatamente e diventa subito oggetto d'interesse da parte degli intellettuali.

Virginia Woolf, in un suo saggio, scrive che nel 1910 "All human relations shifted - those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when all human relations change there is at the same time a change

in religion, conduct, politics, and literature”, riferendosi al fatto che, intorno a questa data, mutò radicalmente la relazione che l’uomo instaura col mondo che lo circonda e il modo di concepirlo.<sup>268</sup>

Tutto diventa fonte di dubbio e di insicurezza e gli stati più forti e autorevoli si scontrano, mentre l’individuo, abbandonato a se stesso, si rinchiude nell’unico mondo possibile: il proprio.

Diverse sono le componenti che concorrono a determinare questo senso di smarrimento e d’insicurezza. Per quanto riguarda l’ambito più strettamente politico, l’Inghilterra perde la propria posizione di predominio, minacciata da nuovi paesi emergenti come gli Stati Uniti, il Giappone e la Germania. Il nuovo clima d’instabilità mette in luce la precarietà di tutto un sistema di valori ritenuti universalmente validi e imprescindibili.

Nel campo delle scienze naturali determinanti sono le acquisizioni di Max Plank e Albert Einstein. Il primo, con la teoria dei quanti, apre le porte all’esplorazione teorica e sperimentale del mondo atomico e subatomico. Nasce la meccanica quantistica indeterminata, secondo cui esistono eventi fisici destinati a non essere mai completamente conosciuti. Il secondo, con la teoria della relatività, frantuma la concezione di spazio e tempo come entità assolute.<sup>269</sup> In sostanza a essere messa in discussione è l’oggettività e l’universale validità del sapere scientifico.

Sul terreno delle scienze umane, invece, un grande cambiamento viene apportato dalle teorie di Sigmund Freud, il quale rompe decisamente con il determinismo psicologico positivistico per dimostrare che le azioni umane sono il risultato di impulsi irrazionali, di paure, desideri repressi annidati in uno strato sommerso dell’io, cui dà il nome di inconscio.

---

<sup>268</sup> M. Bradbury, *The Modern British Novel*, London, Penguin Books, 1996, p. 6.

<sup>269</sup> S. Kern, *Il Tempo e lo Spazio*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 45.

Ancora in campo filosofico si affermano le nuove concezioni del tempo di William James e Henry Bergson. Il primo a formulare la distinzione tra l'esistenza di un tempo psichico-soggettivo e il tempo matematico è W. James. Bergson, invece, critica il concetto di tempo come sequenza d'istanti. Fonda il proprio concetto di tempo su ciò che egli chiama la *durée*. La "durata" bergsoniana è, dunque, un continuo fluire in cui il passato non si perde ma penetra prepotentemente nel presente:

In realtà il passato si conserva da se stesso automaticamente. Esso ci segue tutt'intero in ogni momento: ciò che abbiamo sentito, pensato, voluto sin dalla prima infanzia è là, chino nel presente che esso sta per assorbire in sé, [...] Che cosa siamo, infatti, che cos'è il nostro carattere se non la sintesi della storia da noi vissuta sin dalla nascita, prima anzi di essa, giacché portiamo con noi disposizioni prenatali? <sup>270</sup>

Non è solo il concetto di tempo a essere rivoluzionato in questi anni, ma anche quello di spazio. In pittura, già gli impressionisti hanno introdotto un nuovo tipo di spazialità spostando l'attenzione dall'oggetto al soggetto. In questo processo, Cézanne, considerato come il vero padre della pittura moderna, rifiuta le limitazioni imposte dalla prospettiva, eliminando la dimensione della profondità per la realizzazione di composizioni che obbediscono a leggi proprie, diverse da quelle del mondo reale.<sup>271</sup> Molti scrittori dell'epoca si interessano alle sperimentazioni pittoriche e in qualche modo ne rimangono influenzati; le opere

---

<sup>270</sup> H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, in «Le Opere», Torino, Utet, 1971, pp. 155-156.

<sup>271</sup> Da una parte, si vuole rappresentare il mondo interiore dell'artista, le sue emozioni e il suo pensiero; dall'altra, si vuole perseguire la bellezza pura, concepita come una realtà che scaturisce da rapporti formali di linee, volumi, colori e che è quindi esente dal mondo esterno.



di scrittori come Joseph Conrad, Virginia Woolf e dello stesso Lawrence vengono definite, non a caso, impressioniste.<sup>272</sup>

Le sperimentazioni artistiche attuate in campo pittorico precedono in complesso quelle che avvengono in campo letterario. L'atmosfera di disagio e di smarrimento si traducono nel rifiuto del naturalismo e nella impossibilità di un'indagine obiettiva e oggettiva del reale, di cui si percepisce l'estrema insicurezza e precarietà.

Si assiste in questi anni, in ambito narrativo, al passaggio dal romanzo d'origine essenzialmente borghese a un tipo di narrazione che sposta il proprio centro di focalizzazione dalla società all'individuo, da una visione oggettiva e collettiva della realtà a sottili interpretazioni individuali. Il narratore onnisciente ottocentesco, detentore di un bagaglio di conoscenza tale da potersi porre al di sopra e all'interno del personaggio, nella posizione di burattinaio o di spettatore consapevole, perde la sua centralità e le sue sicurezze.

Di fronte a questo nuovo modo di procedere, il corposo realismo ottocentesco appare privo di spessore passando in sostanza, da una rappresentazione del mondo esteriore a quella della realtà più segreta e interiore. L'esplorazione dell'inconscio viene tentata attraverso la tecnica del monologo interiore, sperimentata soprattutto da Joyce e dalla Woolf, che cerca di rappresentare il flusso della vita psichica, il cosiddetto *stream of consciousness* nel suo apparente disordine originario, allo stadio di discorso non ancora razionalmente organizzato.

Nell'ambito della letteratura di viaggio non si può non gettare un'occhiata fuori dai confini europei per riconoscere alla letteratura americana un esito

---

<sup>272</sup> F. Gozzi, *L'Orizzonte e L'Ignoto*, Pisa, ETS, 1995, pp. 15-17.

particolarmente felice in questo campo come testimonia, su tutti, il capolavoro di Melville, *Moby Dick*.

In questo caso è il rapporto conflittuale dell'uomo con la natura, l'uomo, il protagonista, verrà posto di fronte al buio delle proprie origini, di fronte alla consistenza di quella forma barbarica che lo contraddistingue e che viene costantemente rinnegata dal mondo borghese.

La riscoperta di questi mondi esotici, paradisi terrestri per antonomasia, avviene in primo luogo tramite la lettura dei resoconti di viaggio e degli studi antropologici. Molti scrittori francesi scrivono diari di viaggio, racconti e romanzi incentrati su paesi non europei, infatti nel XX° secolo, saranno in tanti a scrivere sul colonialismo e su paesi esotici, basti pensare a Gide, Céline, Camus.

Il Modernismo è, primariamente, disagio di fronte al modello che la società moderna cerca di imporre all'intera umanità.

Si cessa di considerare la realtà retta da leggi assolute (divine e non) che ne governino il senso: sia la metafisica sia la dialettica hegeliana “credevano” a un mondo “regolato”, ordinato sulla base di costanti sottese alla vita e al reale; l'essere è infondato, non ha ricevuto una direzione da nessuno, né da Dio né da una legge razionale, è puro fluire caotico in cui l'uomo cerca, senza missione, senza vocazione alcuna, di costruirsi un'abitazione. L'uomo è finalmente *solo* nell'universo, come già Leopardi intuiva.

È la *Kontingenz*<sup>273</sup>: non ci sono realtà assolute su cui fare affidamento, ma soltanto soggettive e prospettiche.

Questo termine, nella filosofia contemporanea, soprattutto in quella francese a partire dall'opera di Emile Boutroux, *De la contingence des lois de la nature* (1874), è diventato sinonimo di “non-determinato” e designa cioè che

---

<sup>273</sup> Termine ampiamente spiegato nell'*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, p. 1033.

d'imprevedibile si trova o agisce nel mondo naturale. L'uso del termine in questo significato caratterizza le correnti del cosiddetto indeterminismo contemporaneo:

Was die K (= Kontingenz) der Naturvorgänge angeht, so ist zwischen der K. der Vorgänge gegenüber den Naturgesetzen (relative Indetermination) und der Soseins-K. der Naturgesetze selbst zu unterscheiden. Eine K. der Naturgesetze selbst, in Abhängigkeit von der Freiheit Gottes, war wohl im Sinne der meisten theistischen Systeme, wird aber ausdrücklich von É. BOUTROUX gelehrt (sog. Kontingentismus). Diese K. ist nicht identisch mit Z (=Zufälligkeit), im Sinne des Unbeabsichtigten. Das wirklich gegebene Sein ist nach Boutroux nicht eine notwendige Folge des Möglichen, sondern eine kontingente Form desselben. Ob wohl das Kausalprinzip, aufgrund der tatsächlich gegebenen Welt, jede Veränderung an eine andere, und zwar bestimmte Veränderung bindet, zeigt die Welt, von der Seite der Einheit ihres wirklichen Seins betrachtet, eine radikale Indeterminiertheit.

Demgegenüber tendiert heute C. FR. v. WEIZSÄCKER zu der Annahme, daß sich wenigstens die Gesetze der Physik aus den allgemeinen und notwendigen Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung ableiten lassen. Die Frage ist jedoch, ob Erfahrung überhaupt mit unserer Art von Erfahrung, die korrelativ zu den Gesetzen der Physik ist, identisch ist.<sup>274</sup>

Il termine *Kontingenz*, in quanto mutevole, caduco e precario, è con ciò anche accidentale o casuale, ovvero privo di un fondamento assoluto.

---

<sup>274</sup> J. Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, 1989, p. 1033.

Il caso e la *Kontingenz* assunti come elemento centrale di una filosofia, potrebbero dare adito a un'interpretazione a sfavore della libertà del soggetto, abbandonato all'imprevedibile e all'impossibilità di organizzare il suo universo poiché l'uomo subisce la casualità.

Non esistendo più un ordine, anche nel morire non vi sono più regole. Si muore ovunque, inaspettatamente. Se nel Classicismo, il morente aveva il tempo per pentirsi e nell'Ottocento il borghese può redimere i suoi peccati in punto di morte, nella sua stanza circondato da persone care compresi il medico e il prete, adesso non esistono più regole da seguire. Si assiste a un disorientamento che colpisce chiunque e ovunque. Non si muore più nella propria casa ma la natura costituisce una trappola mortale per tutti.

Guy de Maupassant, scrittore acuto e fecondo del XIX° secolo affida i propri sentimenti ai suoi scritti con eccezionale intensità cogliendo molto bene le relazioni esistenti tra l'individuo e la natura, e i legami tra persone e luoghi.

Come vedremo in seguito, le magnifiche descrizioni e percezioni sensoriali frutto del suo vissuto sono offuscate dalla presenza della morte, sempre nascosta, e sempre incombente.

Nonostante la morte rovini i pochi attimi di felicità perché “la mort seule est certaine”,<sup>275</sup> Maupassant invita il lettore a fuggire dai luoghi monotoni nei quali l'uomo è solito vivere per rifugiarsi in un “altrove”.<sup>276</sup>

Alla luce di quanto detto, per giungere a termine di questo cammino di deromantizzazione della morte, iniziamo col parlare dell'autore per poi procedere

---

<sup>275</sup> G. de Maupassant, *Bel-Ami*, in «Romans», Paris, Albin Michel, 1959, p. 360.

<sup>276</sup> Il profondo pessimismo di Maupassant e la radice di questo suo sentimento si trova nelle dottrine di Schopenhauer. Tutto è destinato a finire nel nulla: se Schopenhauer nega l'esistenza di Dio, Maupassant invece crede all'esistenza di un'Entità Superiore e all'assenza di una vita ultraterrena proprio perché la morte pone fine a tutto.

all'analisi dei luoghi di morte distinguendoli in luoghi istituzionali e non istituzionali o che più generalmente possiamo definire "occasionalisti".

#### IV.2 I luoghi di morte

Oh! Fuir, partir! Fuir les lieux connus, les hommes, les mouvements pareils aux mêmes pensées, surtout! [...] Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve.<sup>277</sup>

Questa citazione definisce lo stato psicologico dell'autore e il suo desiderio di evasione. Per vivere bisogna scappare dalla monotonia della vita quotidiana o meglio dalla deleteria influenza della civilizzazione visto che la vita è "toujours pareille, avec la mort au bout"<sup>278</sup>.

Questi sono gli anni in cui Maupassant non riesce più a sopportare la vita parigina perché promiscua e volgare e si allontana dalla città alla ricerca della solitudine e della tranquillità proprio perché "les jours, les semaines, les mois, les saisons, les années s'étaient ressemblés" e questo "cambiare rotta" costituisce quindi il solo mezzo per sfuggire alla noia perché nulla cambia e tutto viene a noia.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> G. de Maupassant, *Au Soleil*, Paris, Pocket, 1998, p. 26.

<sup>278</sup> *Au Soleil*, ed. cit., p. 25.

<sup>279</sup> G. de Maupassant, *Sur l'eau*, Montrouge, Minerve, 1989, p. 42.

#### IV.2.1 I luoghi istituzionali di morte

Maupassant è un migratore per eccellenza. Questo suo continuo viaggiare nei paesi normanni,<sup>280</sup> bretoni, mediterranei e della Costa Azzurra, placa le sue paure con il suo entusiasmo per la natura.

Proprio nel corso della metà dell'Ottocento si afferma l'idea di vacanza come necessario cambiamento di attività e di genere di vita.

Il luogo che Maupassant ricerca può essere paragonato in un primo momento al seducente *Eden* che però non potrà mai essere un perfetto paradiso per l'umanità a causa delle continue ossessioni di morte che lo perseguitano e dei pericoli che la vita riserba all'uomo in ogni momento senza preavviso.

In questi paesi incantevoli dalla temperatura gradevole come la Costa Azzurra si trovano le *villes d'eau*, luoghi istituzionali di morte al centro di molte sue novelle e romanzi.

Maupassant conosce molto bene le stazioni termali per esperienza diretta, e in modo particolare Châtelguyon, di cui, sedotto dalla bellezza del paesaggio, ha esplorato i dintorni fin dal 1883.

*Mont-Oriol* titolo che richiama la cittadina termale è un romanzo di autentica ironia. In esso si assiste alla trasformazione di Enval-les-Bains, villaggio a sud di Châtelguyon, in una modernissima stazione termale dal fascino senza tempo e dove la qualità della vita è una priorità assoluta.<sup>281</sup> Uno degli elementi tragico-comico del romanzo sono i medici: Maupassant spesso li accusa di

---

<sup>280</sup> Il viaggio è parte integrante della sua vita. I ricordi della sua infanzia legati alla Normandia (paese natale) e i viaggi in costa Azzurra e nei paesi mediterranei possiamo ritrovarli nei *Chroniques*, nei suoi racconti e romanzi dove egli descrive l'amore carnale che ha per la natura, per le onde, per il sole e per il fantastico paesaggio; tutti elementi che denotano la sua ascendenza terrena verso questa regione.

<sup>281</sup> C. Castella, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Lausanne, Edition de l'Age d'Homme, 1972, p.149.

incapacità <sup>282</sup> in quanto la medicina gli appare casuale e approssimativa perché “tout cela agit, il est vrai, mais personne ne sait comment. Quelquefois ça réussit, et quelquefois ça tue.”<sup>283</sup>

Queste stazioni termali accolgono una varietà curiosa di medici che per un osservatore qualsiasi potrebbe rappresentare “une Californie de comique”<sup>284</sup>. Tra le diverse categorie di medici, Maupassant ricorda “le docteur paternel et bon enfant, le docteur scientifique, le docteur brutal, le docteur à femmes, le docteur à longs cheveux, le docteur élégant et bien d'autres.”<sup>285</sup> Ciascun medico incontra la sua clientela. Purtroppo, anche i medici più bravi potevano sbagliare le loro diagnosi accertando magari un decesso quando il paziente non era affatto morto ma soltanto privo di sensi.<sup>286</sup>

Come accennato precedentemente, molte altre novelle e romanzi hanno come tema comune le stazioni termali: l'acqua, infatti, è uno degli elementi sempre al centro del paesaggio e quindi delle sue opere. Alcune volte, con le sue virtù terapeutiche, procura all'uomo dei benefici (nel caso delle stazioni termali) altre invece, come vedremo nel paragrafo successivo, è portatrice di morte.

*Sur l'eau*, ad esempio, narra il suo errare lungo la Costa Azzurra definita dallo stesso autore un susseguirsi di bellezze naturali e baie deliziose.

In questo diario di bordo, Maupassant si diverte a scrivere semplicemente quello che vede e quello che pensa da Saint-Tropez a Monte Carlo; in questo caso, l'acqua è sinonimo di bellezza e di libertà in un universo che si degrada e il paesaggio è contemplato in tutti i suoi aspetti:

---

<sup>282</sup> A. e M. Fratangelo, *Guy de Maupassant, scrittore moderno*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 166.

<sup>283</sup> *Mont-Oriol*, in «Romans», *ed. cit.*, p. 729.

<sup>284</sup> G. de Maupassant, *Malades et médecins*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II, p. 102. (Tutte le citazioni delle novelle di G. de Maupassant a seguire sono tratte dall'edizione menzionata).

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> *Le Tic*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. II, p. 216.

La longue côte rouge tombe dans l'eau bleue qu'elle fait paraître violette. Elle est bizarre, hérissée, jolie, avec des pointes, des golfes innombrables, des rochers capricieux et coquets, mille fantaisies de montagne admirée. Sur ses flancs, les forêts de sapins montent jusqu'aux cimes de granit qui ressemblent à des châteaux, à des villes, à des armées de pierres courant l'une après l'autre. Et la mer est si limpide à son pied, on distingue par places les fonds de sable et les fonds d'herbes.<sup>287</sup>

Infatti, le acque, il sole, i colori e gli odori qui descritti, rappresentano gli elementi essenziali che inglobano lo spettacolo naturale dei luoghi:

Maupassant's characters react to nature with an extraordinary acuity of sense impression: visual, auditory, olfactory, tactile, gustatory, and kinesthetic.<sup>288</sup>

In questo diario di viaggio gli odori come i suoni hanno un ruolo di primo piano in quanto sono capaci di determinare le caratteristiche dell'ambiente che viene descritto.<sup>289</sup>

Gli stimoli olfattivi agiscono inosservati, quasi come messaggi sublimali, e sono di difficile verbalizzazione ma ci avvolgono facendoci provare determinate emozioni perché sono evocativi e suscitano ricordi ed aspettative.

Gli odori come i rumori si definiscono "indicatori ambientali", infatti permettono di percepire il *sense of place* che in questo caso Maupassant ha

---

<sup>287</sup> *Sur l'eau*, ed. cit., pag. 82.

<sup>288</sup> B. Ball, *Love and Nature, Unity and Doubling in the Novels of Maupassant*, New York, Peter Lang, 1988, p. 7.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 53.



cercato di trasmettere con la sua esperienza personale, comunicando così al lettore, non solo attraverso il *landscape*, ma anche attraverso l'*innerscape*.<sup>290</sup>

Gli odori possono essere disposti nello spazio o connessi a un luogo del vissuto perché la ricerca psicologica indica che l'olfatto sembra stimolare sensazioni emotive o motivate, mentre l'esperienza visiva è legata più al pensiero e alla cognizione. Infatti, come sostiene Porteous nel suo saggio:

Il concetto di “paesaggio olfattivo”, di *smellscape*, suggerisce che, alla stessa stregua delle impressioni visive, gli odori possono essere disposti nello spazio o connessi ad un luogo.

[...] Siamo tutti consapevoli del fatto che i luoghi sono caratterizzati individualmente, ma spesso anche resi tipici, dal loro odore.<sup>291</sup>

Si può pertanto affermare che certi odori sono propri di alcuni luoghi: Cannes, definita una città elegante e fiorita, con i suoi profumi e colori inventano il paesaggio e creano delle bellissime scenografie. In questo caso, gli odori hanno una valenza positiva in quanto riescono a nascondere e a far dimenticare quel fetore di morte sempre presente; ma, come vedremo nel prossimo paragrafo, non sempre gli odori descritti dall'autore, comunicano al lettore percezioni piacevoli.

La Costa Azzurra, invece, anche se paesaggisticamente incantevole, è definita “l'antichambre de la mort”<sup>292</sup> proprio perché molti malati di tubercolosi decidono di curarsi in questa *ville d'eau* per poi morirvi: essa rappresenta la

---

<sup>290</sup> Yi-Fu Tuan, *Topophilia*, New York, Columbia University Press, 1990.

<sup>291</sup> J. D. Porteous, *Il paesaggio olfattivo*, in F. Lando, *Fatto e finzione. Geografia e Letteratura*, Milano, Etas, 1993, p. 120.

<sup>292</sup> *Sur l'eau*, ed. cit., p. 42.

spiaggia degli agonizzanti, l'ospedale del mondo, il cimitero fiorito dell'Europa aristocratica.<sup>293</sup>

Infatti:

Des roses, des roses, partout des roses. Elles sont sanglantes, ou pâles, ou blanches, ou veinées de filets écarlates. [...] Leur parfum violent étourdit, fait vaciller les têtes et les jambes.<sup>294</sup>

Il cimitero fiorito di cui parla Maupassant nel suo diario di bordo, si trova a Menton, uno dei posti più salubri, più belli e col clima più mite di queste stazioni termali. Il cimitero di questa città si trova in cima a un poggio ed è un giardino di rose dove “les tombes, les allées, les places vides encore et remplies demain, tout en est couvert.”<sup>295</sup>

Per l'autore sarebbe il luogo ideale per viverci<sup>296</sup> perché l'odore della morte è celato da quel “profumo penetrante” emanato da quel giardino di rose che copre il cimitero e dove la morte stessa viene come “annullata”.

Il cimitero costituisce in questo caso, un altro luogo istituzionale nel quale i fantasmi di morte si dileguano. Per l'autore il cimitero diventa un luogo incantevole (cimitero di Menton) in cui le persone si recano perché vi hanno dei buoni amici che non possono più vedere. Lo stesso Maupassant dice:

---

<sup>293</sup> *Sur l'eau*, ed. cit., p. 36.

<sup>294</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 42.

J'aime beaucoup les cimetières, moi, ça me repose et me mélancolise: j'en ai besoin. Et puis, il y a aussi de bons amis là-dedans, de ceux qu'on ne va plus voir; et j'y vais encore, moi, de temps en temps.<sup>297</sup>

Ma questo cimitero oltre ad essere un luogo sociale è anche un “marché d'amour”<sup>298</sup> in quanto il narratore diviene l'amante di una giovane donna che crede sia rimasta vedova. Solo alla fine del racconto viene rivelata la sua identità:

Était-ce une simple femme, une prostituée inspirée qui allait cueillir sur les tombes les hommes tristes.<sup>299</sup>

Infine, i cimiteri definiti “des villes monstrueuses, prodigieusement habitées”<sup>300</sup> separate dal mondo dei vivi hanno una funzione protettiva ed esorcizzante. Anche se la sepoltura nasconde i cadaveri, la presenza della morte in questi luoghi non ha un ruolo del tutto immateriale. Solo all'Hôtel de Palmes la morte è interamente esorcizzata e assente:

Partout, d'ailleurs, le long de cet adorable rivage, nous sommes chez la mort. Mais elle est discrète, voilée, pleine de savoir-vivre et de pudeurs, bien élevée enfin. Jamais on ne la voit face à face, bien qu'elle vous frôle à tout moment. On dirait même qu'on ne meurt point en ce pays car tout est complice de la fraude où se complaît cette souveraine.<sup>301</sup>

---

<sup>297</sup> *Les Tombales*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. II, p. 1239.

<sup>298</sup> C. Castella, *op.cit.*, p. 70.

<sup>299</sup> *Les Tombales*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. II, p. 1245.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 1239.

<sup>301</sup> *Sur l'eau*, *ed. cit.*, p. 43.

E in questi luoghi, a volte ci si stupisce di non veder più quel “pauvre être décharné qui se traîne d’un pas accablé, appuyé au bras d’une mère, d’un frère ou d’une soeur.”<sup>302</sup>

Anche il Campo Santo di Pisa e il cimitero di Genova non sono luoghi portatori d’angoscia. Maupassant resta incantato dalla “beauté et la puissance mystique des monuments”<sup>303</sup> descrivendo con grande entusiasmo le particolarità di queste meraviglie artistiche:

En revenant vers la côte, je me suis arrêté dans Pise, pour revoir la place du Dôme. [...] Il n’existe assurément rien sur la terre de plus surprenant et de plus saisissant que cette vaste place herbeuse, cernée par hauts remparts qui emprisonnent, en leurs attitudes si divers, le Dôme, le Campo-Santo, le Baptistère et la Tour penchée.<sup>304</sup>

Gli affreschi del Campo-Santo di Pisa appaiono ai suoi occhi come “des peintures d’un intérêt capital”<sup>305</sup> e questo “cimetière antique” dove “s’allonge un cloître délicieux, d’une grâce pénétrante et triste”<sup>306</sup> non è un elemento che disturba la visita dell’autore.

Pure il Campo-Santo di Genova non costituisce fattore di angoscia in quanto diversamente da quello pisano è un cimitero moderno un “musée de sculpture funèbre le plus bizarre, le plus surprenant.”<sup>307</sup>

---

<sup>302</sup> *Sur l’eau*, ed. cit., p. 42.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>304</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Au Soleil*, ed. cit., p. 202.

Come si è visto in questi esempi, i cimiteri non sono luoghi angoscianti ma non sempre è così perché come vedremo più avanti, la cripta dei cappuccini farà parte di quei *lieux obsédants* che minacciano continuamente l'uomo.

Negli ospedali, invece, il ristagno di “une odeur fade de moisi, de maladie et de médicaments”<sup>308</sup> ci riporta non solo all'ossessione della morte ma anche al disgusto che Maupassant ha per la fisicità di questa che diventa ancora più angosciante quando l'odore che emanano le persone malate si associa a un odore di carne guasta che sembra anticipare la visione del corpo in decomposizione.

Questa priorità della dimensione corporea realizza un'ossessione personale ma anche collettiva in quanto si intreccia con le idee e le ossessioni di un'epoca pervasa dalla fobia del contagio, che però ne *Le Lit 29*, la sifilide di cui sta morendo Irma diventa anche strumento di patriottismo.<sup>309</sup>

#### **IV.2.2 I luoghi di morte non istituzionali**

La continua ricerca di un luogo “salvifico” e allo stesso tempo “sterile” e senza pericoli di contaminazione batterica ricorre spesso negli scritti di Maupassant come in *En Voyage* e in *Voyage de santé* di cui parleremo tra poco.

Questo suo lungo e continuo viaggiare per approdare in nuove terre, ha come speranza quella di trovare un angolo di mondo in cui possedere la natura.

Al contrario dei luoghi istituzionali di morte citati nel precedente paragrafo, lo spazio di morte “occasionale” e quindi senza “barriere”, offre al viaggiatore di godere delle bellezze di una sontuosa e generosa natura che dietro la sua placida apparenza nasconde il maleficio dell'ignoto.

---

<sup>308</sup> *Le lit 29*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. II, p. 174.

<sup>309</sup> T. Goruppi, *Maupassant e lo specchio della morte*, Pisa, Pacini Editore, 2006, p. 134.

In questo spazio “aperto”, esposto a pericoli di ogni sorta, torna con insistenza una delle tante ossessioni dell'autore: la paura per le malattie o meglio per i microbi, i quali “abitando” liberamente in questo spazio, possono infettare l'umanità.

Questi “esseri invisibili”<sup>310</sup> di cui non sappiamo quasi niente fluttuano nell'aria provocando la morte improvvisa e inaspettata delle persone senza che i medici riescano sempre a spiegare la causa del decesso: “Je n'en sais rien, absolument rien. Il est mort parce qu'il est mort - voilà.”<sup>311</sup>

Come detto nel paragrafo precedente, la tematica dell'odore e l'ossessione per i microbi tornano costantemente nelle opere di Maupassant. Infatti, il magnifico spettacolo naturale che le città del Mediterraneo offrono è offuscato dalla continua paura della morte per la presenza di “une odeur forte de maladie et d'humidité, de fièvre et de moisure, d'hôpital et de cave.”<sup>312</sup>

La tematica dell'odore o meglio del cattivo odore che “invade” e che talvolta “perseguita” i personaggi, causa loro manie e reazioni alquanto esagerate e comiche: *En voyage* ne costituisce un altro esempio: l'odore, infatti, sembra volersi prendere gioco del Signor Panard “un homme prudent qui avait peur de tout dans la vie. [...] surtout des maladies”.<sup>313</sup> Convinto che il suo quartiere sia a rischio per una epidemia di febbre tifoidea decide di partire con la moglie verso la Costa Azzurra dove molti professori della facoltà di Medicina e altre persone illustre si recano abitualmente per godere del clima e dei benefici delle stazioni termali. L'odore li segue per tutto il viaggio. Inizialmente pensano si tratti di “puzzo di malato”<sup>314</sup>, ma visto che “il n'y a que des malades dans tous ces

---

<sup>310</sup> *Sur l'eau*, ed. cit., p. 48.

<sup>311</sup> *Malades et médecins*, in «Contes et Nouvelles», ed. cit., vol. II, p. 106.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>313</sup> *Voyage de santé*, in «Contes et Nouvelles», ed. cit., vol. II, p. 719.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 722.

hôtels”<sup>315</sup>, decidono di ritornare a casa e una volta tornati scoprono che dentro al loro bagaglio “sa fiole d’acide phénique s’était brisée et le liquide répandu avait brûlé tout le dedans du sac.”<sup>316</sup>

Nelle opere di Maupassant, non esiste solamente l’ossessione per i microbi pronti a minacciare l’uomo, ma, in questo spazio aperto, le paure dovute ai continui pericoli, sono costantemente presenti.

Anche nel viaggio in Sicilia compiuto nel 1885, c’è spazio per l’orrore: se da un lato la Sicilia incarna il paese dei fiori profumati e delle arance, dall’altro è la regione dai “lieux obsédants”.<sup>317</sup> Ossessionato dall’idea della morte e già minato dalla malattia, lo scrittore francese esce letteralmente stravolto dalla visita al Cimitero dei Cappuccini di Palermo (galleria di mummie e scheletri), che più di cinquant’anni dopo lascerà tracce indimenticabili nel taccuino di viaggio di Ernst Jünger.<sup>318</sup>

La fama del convento, costruito dai Cappuccini venuti a Palermo nel 1533, deriva da un particolare cimitero, da sempre definito “Le Catacombe” della città di Palermo.

In realtà il nome è improprio, in quanto trattasi di un cimitero sotterraneo, con lunghe gallerie scavate nel tufo, per un’estensione di circa 300 mq, in uso nel XVII° secolo, con circa 8.000 scheletri: Maupassant a tale proposito si sofferma lungamente sul metodo usato dai cappuccini per la conservazione dei corpi<sup>319</sup> e la macabra parata raffigura una società intera che visse dal XVII° al XIX° secolo:

---

<sup>315</sup> *Voyage de santé*, in «Contes et Nouvelles», *op. cit.*, vol. II, p. 723.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>317</sup> J. Biennu, *Maupassant et les pays du soleil*, Evreux, Klincksieck, p. 134.

<sup>318</sup> L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, p. 1447.

<sup>319</sup> Per quanto riguarda il metodo usato dai frati per la conservazione dei corpi si sa poco o nulla: il più comune era quello dell’essiccamento naturale mediante la sistemazione dei cadaveri nei colatoi. Dopo vari mesi in cui rimanevano chiusi ermeticamente, i cadaveri erano estratti, lavati con aceto, ed esposti per qualche giorno all’aria aperta. Quindi rivestiti e collocati nelle nicchie o nelle casse di legno. In caso di corpi di persone decedute per epidemie o per particolari malattie si

Une double ligne d'être innombrables, des cercueils et des caisses sont entassés. Voici les femmes [...] Voici les hommes [...] Voici les jeunes filles [...] Voici les enfants déformés, écrasés et affreux, les misérables gamins.<sup>320</sup>

La cripta in questo caso assume l'immagine del "trou" e quindi di un luogo misterioso e sinistro<sup>321</sup> portatore d'angoscia dove la visibilità del corpo realizza nel suo immaginario uno dei suoi fantasmi di morte più ossessionanti.

Anche in alcune novelle il "trou" rappresenta una minaccia per l'uomo come lo è stato anche in *Nana*.

Infatti il pozzo è un luogo di morte per eccellenza: Miss Harriet, una zitella puritana amante della natura, che trascorre "son temps à errer par la campagne, cherchant et adorant Dieu dans la nature"<sup>322</sup> deciderà, ciò nonostante, di uccidersi buttandosi dentro un pozzo, diventando così l'emblema della crudeltà di Dio e della Natura maligna che a volte lasciano l'uomo in balia della trappole di una natura perversa.

Si ha un rapporto contraddittorio della natura. Proprio la natura che questa signorina inglese tanto ama le impedisce di gioire dell'amore terreno condannandola all'infelicità:

---

usava porre i cadaveri in un bagno di arsenico e di latte di calce; quest'ultimo dava eguali risultati ma toglieva al corpo il colorito naturale.

Per assicurare staticità ai cadaveri posti nelle nicchie in posizione eretta alcuni furono avvolti in tela di sacco e imbottiti di paglia. Nel 1881 la giunta comunale di Palermo proibì l'uso di questo sistema di conservazione, ma l'essiccazione continuò per almeno altri quattro anni.

<sup>320</sup> *Au soleil*, ed. cit., p. 93.

<sup>321</sup> C. Botterel-Michel, *Le Mal fin de siècle dans l'oeuvre de Maupassant. La tentation de la Décadence*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1992, p. 142.

<sup>322</sup> *Miss Harriet*, in «Contes et Nouvelles», ed. cit., vol. I, p. 882.



Elle était très maigre, très grande, tellement serrée dans un châle écossais à carreaux rouges, qu'on l'eût crue privée de bras [...] Sa figure de momie, encadrée de boudins de cheveux gris roulés, qui sautillaient à chacun de ses pas, me fit penser, je ne sais pourquoi, à un hareng saur qui aurait porté des papillotes.<sup>323</sup>

Miss Harriet, personaggio malinconico, non ama stare in compagnia e come Maupassant, adora visitare la campagna, i boschi, ammira le albe, i crepuscoli e i chiari di luna. Questo desiderio e sentimento d'evasione e l'interesse che l'autore esprime attraverso questo personaggio può essere definito un vero e proprio "voyages de noce"<sup>324</sup> con la terra dove il paesaggio è appreso nella sua totalità attraverso il coinvolgimento di tutti i sensi. Infatti, come afferma Bailé, "le paysage, dans toute sa diversité, est un des éléments essentiels de la vie des sens pour l'artiste"<sup>325</sup> e questa importanza riguardante gli elementi essenziali della vita, la ribadisce anche lo stesso Maupassant:

J'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit, tout ce qui pousse, tout ce qu'on voit, car tout cela, laissant calme mon esprit, trouble mes yeux et mon coeur, tout les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, le regard et la chair des femmes.<sup>326</sup>

Proprio questa natura così affascinante che la vecchia signorina inglese ama, l'ha condannata all'infelicità e alla solitudine a causa del suo "enveloppe

---

<sup>323</sup> *Miss Harriet*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 880.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 878.

<sup>325</sup> B. Bailé, *op. cit.*, p. 62.

<sup>326</sup> *Sur l'eau*, *ed. cit.*, pp. 65-66.

ridicule”; e l’amore impossibile e non corrisposto per il giovane pittore la conduce a scegliere l’unica soluzione percorribile: il suicidio.<sup>327</sup>

Con *Miss Harriet* ritorna la concezione che Maupassant ha dell’anima e del corpo: morendo l’anima si annienta e solo il corpo può trasformarsi trovando un posto nel ciclo eterno della natura. Alla fine di questa novella, infatti, il narratore esprime attraverso Miss Harriet, l’avvenire dell’essere umano:

Elle allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en graine par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle redeviendrait de la chair humaine. Mais ce qu’on appelle l’âme s’était éteint au fond du puits noir. Elle ne souffrait plus. Elle avait changé sa vie contre d’autres vies qu’elle ferait naître.<sup>328</sup>

Alla fine perciò vince l’amore per la natura.

In altre novelle la “buca” insieme al maleficio delle acque sono causa di morte: in *Le Trou*, un uomo durante una discussione cade nel fiume o meglio dentro a quel “trou, avec des retraits sous la berge, une vraie niche à poisson”<sup>329</sup>; e quindi, la domenica spensierata all’insegna della pesca e del divertimento si tramuta in tragedia.

In *En Voyage*<sup>330</sup>, anche uno dei due fratellini è vittima dell’oscuro e profondo “trou qui paraissait rempli d’encre tant le liquide en était noir et

---

<sup>327</sup> Il suicidio per Maupassant è considerato come un’uscita di sicurezza e come un atto di coraggio e di libertà: «Le suicide! Mais c’est la force de ceux qui n’en ont plus, c’est l’espoir de ceux qui ne croient plus, c’est le sublime courage des vaincus! Oui, il y a au moins une porte à cette vie, nous pouvons toujours l’ouvrir et passer de l’autre côté!». (G. de Maupassant, *L’endormeuse*, «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. II, p. 1170).

<sup>328</sup> *Miss Harriet*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 882.

<sup>329</sup> *Le Trou*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. II, p. 832.

<sup>330</sup> In questa novella (come in altre), torna la tematica delle acque profonde e stagnanti legata all’idea di una forza estranea che tira l’uomo verso il fondo inghiottendolo.

stagnant.”<sup>331</sup> Un serbatoio dalle pareti lisce, senza nessun appiglio per le mani di chi vi cadesse: sarà questa la voragine a inghiottire il bambino mentre grida al fratello: “Adieu, petit frère, je te donne ma montre.”<sup>332</sup>

Accanto alla tematica della Natura che cambia a seconda dello stato d’animo dell’uomo, torna continuamente la paura della morte, sempre nascosta e sempre incombente. Il connubio e la complicità tra “peur” e “trou” lo possiamo vedere in *La Peur* dove il senso di angoscia viene percepito per l’intero racconto.

Siamo nel deserto africano e i rulli di alcuni tamburi provenienti da una direzione imprecisa scatenano la paura dei personaggi. Il narratore racconta come questa paura possa evolvere in qualcosa di spaventoso e suscitare brividi d’angoscia:

La peur c’est quelque chose d’effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l’âme, un spasme affreux de la pensée et du coeur, dont le souvenir seul donne des frissons d’angoisse.<sup>333</sup>

Il misterioso rullio di tamburi “delle dune” (nient’altro che una specie di “mirage du son”<sup>334</sup>) insieme al sole divorante tramutano il deserto in un luogo di morte e cioè in un “trou incendié par le soleil entre quatre monts de sable [...]”<sup>335</sup>: infatti, improvvisamente un uomo cade da cavallo folgorato da un’insolazione e muore.

In altri racconti di Maupassant, invece, è il Fato a tenere i fili della vita umana: è l’ambiguità della natura a portare alla morte due tranquilli borghesi che

---

<sup>331</sup> *En Voyage*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 432.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>333</sup> *La Peur*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 600.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 602.

volevano solo pescare e che invece diventano l'emblema dell'insensatezza della guerra<sup>336</sup>; ed è sempre la crudeltà dell'universo a far morire nei momenti più anomali un bambino mentre viaggia in treno col padre<sup>337</sup>: eccitato dalla vista di nuovi paesaggi, li contempla affacciato al finestrino rimanendo decapitato al passaggio di una galleria.

Il percorso di analisi sulla deromantizzazione della morte arriva così al capolinea. Come abbiamo visto, il destino imprevedibile e irrazionale si accanisce ciecamente contro l'umanità; la morte crudele e inesorabile non risparmia nessuno poiché tutti gli uomini sono uguali dinanzi a essa.

In questa breve carrellata di luoghi di morte abbiamo potuto constatare i continui fantasmi dell'autore per l'impossibilità di sfuggire alla morte poiché essa è sempre in agguato e casuale nella vita di ogni uomo.

Concludendo, come interpretare le opere letterarie dell'autore rappresentanti lo spazio legato alla morte?

Sostanzialmente Maupassant può essere identificato come uno dei suoi tanti personaggi "le vagabond d'une vie errante"<sup>338</sup> in quanto cerca di godere dei benefici che apparentemente questi luoghi possono offrirgli.

La Normandia, la Costa Azzurra, le campagne circostanti alla zona urbana di Parigi e di altre città, l'Africa, costituiscono tutti luoghi istituzionali e occasionali che non sempre apportano dei benefici a chi cerca di goderne proprio perché nascondono continue e repentine trappole a volte mortali.

Attraverso questa analisi, poiché il dato di fatto ribadito con frasi diverse dallo stesso scrittore, è che "la mort est sur nous."<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> *Deux Amis*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 732.

<sup>337</sup> *Notes d'un voyageur*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 1173

<sup>338</sup> B. Bailé, *op. cit.*, p. 40.

<sup>339</sup> *La Peur*, in «Contes et Nouvelles», *ed. cit.*, vol. I, p. 602.

Possiamo quindi concludere che la regola che più o meno vige e si ritrova negli scritti di Maupassant è che non è possibile sfuggire alla morte perché “quoi nous croyions, quoi que nous pensions, quoi que nous tentions, nous mourrons”<sup>340</sup> e malgrado il suo amore viscerale per la natura e per vita, proprio quest’ultima “se déroule, toujours pareille, avec la mort au bout.”<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> *Au Soleil, ed. cit.*, p. 25.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 25.

---

## Conclusioni

---

La parola “morte” è capace di evocare le peggiori inquietudini e paure che si annidano nel profondo dell’animo umano, e che da sempre fanno da sottofondo all’esistenza riemergendo nei modi più disparati nelle diverse epoche storiche.

Nel XIX° secolo in Francia lo spazio dedicato alla descrizione della morte è molto ampio. Nelle opere che descrivono il tragico momento della partenza verso l’ignoto acquista importanza soprattutto la differenza tra colui che muore e vive una tragedia assoluta (la propria) e gli astanti che osservano la morte dell’altro.

La Rivoluzione Francese e la conseguente ascesa della borghesia portano numerosi cambiamenti e i valori borghesi sostituiscono la generosità dell’eroe classico con l’interesse personale, l’avarizia e il profitto. Di conseguenza, la morte, che un tempo avveniva soprattutto per amore della patria o per generosità verso il prossimo, si riduce una questione economica da risolvere in famiglia.

Un ulteriore cambiamento riguarda il luogo della morte. Se per l’eroe classico morire in pubblico rappresenta un segno di grande coraggio e sacrificio verso gli altri trasformando la propria morte in un momento didattico, per il borghese la morte costituisce invece un momento privato al quale partecipano solo i familiari. Morire in pubblico, è un’umiliazione riservata ai poveri, i quali non potendosi permettere il lusso di un medico privato, terminano la loro vita negli ospedali lontani dalla famiglia.

In questo lavoro sono state analizzate varie tipologie di morte al femminile che variano a seconda dell'ambiente, della classe sociale rappresentata e del periodo storico.

Abbiamo cominciato il nostro itinerario con Balzac: è stato scelto un romanzo della *Comédie Humaine* anteriore al 1836 dove cioè, fino a questa data, si riscontra una certa influenza romantica nelle sue opere. Si tratta appunto de *Le Lys dans la vallée*, completato e pubblicato nel 1836: in questo romanzo la fine di Madame de Mortsauf rappresenta il classico esempio d'ideale di bella morte definita da Philippe Ariès "la mort de toi", e in cui "la beauté y cache ce que la mort peut avoir d'effrayant."<sup>342</sup>

Con Madame de Mortsauf si parla quindi della morte della donna borghese che rispetta il rituale di bella morte vissuta da protagonista e in compagnia della famiglia. Gli astanti, come abbiamo già detto nel primo capitolo, assistono la persona durante il momento finale della sua agonia: i parenti insieme al prete e al medico stanno nella stanza del moribondo per un ultimo addio, compreso Félix.

Nel pensiero Occidentale del XVIII° e del XIX° secolo, la morte femminile per amore viene considerata sullo stesso piano della morte eroica: si tratta infatti di due tipologie di morte che vanno rispettate e onorate come tali. L'impossibilità di vivere una vita insieme all'amato porta come conseguenza la rinuncia alla vita, come succede a Madame de Mortsauf.

La bella morte non appartiene al corpo ma all'anima poiché non lascia spazio a nessuna descrizione del degrado fisico della persona che sta per morire e il colore bianco che Balzac attribuisce a Henriette è il colore degli angeli, esseri inanimati che ormai non hanno più la forza di vivere.

---

<sup>342</sup> P. Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 48.

Dopo la bella morte della “femme comme il faut”, viene il mondo delle cortigiane e la fantasmagoria parigina dei luoghi del piacere e del cinismo.

Infatti, se fino alla prima metà del XIX° secolo la donna è stata ritratta sia in letteratura che in arte in una dimensione tra l’umano e il divino, nella seconda subisce un cambiamento che la riporta a uno stato tenebroso e le ragioni di questa inesorabile caduta sono molteplici, basti pensare ai primi movimenti di emancipazione femminile, alla nascita delle teorie evoluzionistiche e all’avvento dell’Estetismo e del Decadentismo.

Quindi, l’altra faccia della medaglia in contrapposizione a Madame de Mortsau, è la cortigiana o comunque tutte quelle donne che incarnano il prototipo di *femme fatale*.

Abbozzato con Coralie nelle *Illusions perdues*, il personaggio della cortigiana è messo in rilievo con Esther in *Splendeurs et misères des courtisanes*. Qui Balzac ci consente di penetrare non solo nel mondo del teatro ma soprattutto nel mondo delle “filles entretenues”.

Le morti di Coralie e di Esther rispecchiano però una variante di bella morte: la loro può essere considerata una morte idealizzante in quanto entrambe riscoprono il significato e il valore della fedeltà, della purezza e della religione e come abbiamo visto, pur essendo cortigiane, riusciranno a redimersi pentendosi dei propri peccati prima di morire.

Invece, la morte di Marguerite, anche lei una cortigiana come Coralie ed Esther, è causata dalla tubercolosi. Se come abbiamo visto, la sifilide si contrae a seguito di un rapporto con una prostituta, le cause che provocano la tubercolosi possono essere molteplici: si parla di ereditarietà, l’abitare e il vivere in ambienti malsani e degradati (l’umidità, il fango e la sporcizia, tutti elementi che possono provocare questa malattia), la vita condotta da eccessi che le cortigiane sono solite



avere. Tuttavia, nell'immaginario collettivo dell'Ottocento e in letteratura, la tubercolosi viene assimilata al *mal du siècle*, per cui morire di consunzione equivale a morire di malinconia e perciò di morte dolce.

Il corpo infatti rimane bello perché non subisce trasformazioni e il lungo decorso di questa malattia lascia il tempo a Marguerite di pentirsi. La sua rappresenta una morte idealizzante e privilegiata.

Con *La Dame aux Camélias*, Dumas figlio vuole trattare e affrontare le problematiche riguardanti la prostituzione, il denaro e il perbenismo che nessuno fino ad allora aveva mai descritto in un modo così chiaro; vizi di una società che non sa guardare al di là delle apparenze e che condanna, senza riserve, i due giovani innamorati.

Proseguendo con la nostra analisi, come accennato nell'introduzione, avremo potuto inserire nel capitolo della tipologia di morte vergognosa, la morte per avvelenamento di Madame Bovary.

Poiché, molte sono state le opere critiche che hanno analizzato questo personaggio, abbiamo cercato di estendere la nostra analisi ad altre eroine della letteratura francese dell'Ottocento.

Come anche sostiene Karin Westerwelle in *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit*, nella infelicità di Emma vi sono delle manifestazioni che potremmo definire isteriche. Nel testo di Flaubert ne abbiamo svariati esempi:

Elle s'acheta un prie-Dieu gothique, et elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles; elle écrivit à Rouen, afin d'avoir une robe en cachemire bleu; elle choisit chez Lheureux la plus belle de ses écharpes; elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre;

et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé dans cet accoutrement.<sup>343</sup>

Le sue vane illusioni, i suoi progetti irrealizzabili sono le espressioni della sua crisi di insoddisfazione. Emma, come si può leggere da quest'ultima citazione, è presa da una strana inquietudine. La sua mente è attraversata da pensieri contraddittori senza nesso logico, e le sue azioni non vengono portate a compimento.

E' proprio la noia accompagnata da uno stato di insoddisfazione e dalla sofferenza psichica a delineare il carattere di Emma e di fronte a tanto grigiore della routine quotidiana per le regole che regnano in famiglia e per il luogo in cui vive, il suo spirito si spegne nei dolori e nei silenzi in cui si ritira.

L'adulterio appare, insieme alla noia, come il tema centrale del romanzo, l'atto che di Emma, da eroina ne fa una peccatrice. La sua morte è formalmente una morte borghese ma in realtà diventa anti-borghese; nella nostra analisi poteva essere inserita nella categoria delle morti cosiddette "brutte" e vergognose. Del suo male di vivere, del suo rifiuto del ruolo di moglie e di madre borghese, della sua ansia di libertà e infine, di come tutte le sue inquietudini, traducendo le inquietudini dell'autore, segnano il declino delle passioni romantiche, spianando la strada al Naturalismo.

Detto questo, il nostro cammino verso una morte sempre meno romantica continua con due romanzi scritti dall'osservatore imparziale e oggettivo della psicologia umana e dei rapporti sociali delle classi subalterne: Emile Zola, lo scrittore scienziato che con i suoi *Rougon-Macquart* si cala dentro il ventre di Parigi.

---

<sup>343</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001, p. 188.

La morte in Zola costituisce sempre una faccia sociale. C'è la fine di Nana che muore di sifilide in un'anonima camera d'albergo, una Venere ridotta a un "ammasso di umori e di sangue", una Venere in decomposizione. La sua morte è colta con gelida e assoluta obiettività, dall'assenza intensificata di qualsiasi sguardo umano.

Se morire di tubercolosi è considerata una bella morte, la morte causata dalla sifilide è ritenuta la più vergognosa in assoluto. E' considerata un male misterioso, ripugnante in grado di diffondere il terrore per la sua gravità e per l'impotenza dei medici a curarla. La lenta agonia che provoca la malattia ne fa affiorare la tragicità spingendo la persona ammalata a interrogarsi sulla sua esistenza che pensa sia destinata a una conclusione solitaria e gravata da un fardello di vergogna. La colpa in questo caso fa parte della sfera morale dell'individuo in quanto vista come "intossicazione dell'anima".

L'infezione collegata alla trasgressione e al libertinaggio dei costumi viene considerata particolarmente infamante dalla società borghese. Il contagio, come abbiamo ripetuto più volte, è visto come l'elemento esterno che infetta la famiglia e nella maggior parte dei casi proviene dalle prostitute, che, proprio come Nana, sono considerate come delle mosche che volando sulla città diffondono ovunque questa malattia insidiosa e degenerante.

La descrizione di Nana in punto di morte ha, come afferma Margaret M. Platts, un significato molto profondo. La vera morte di Nana è "mascherata" perché il fasto imperiale aveva censurato la morte per sifilide e per questo motivo alcuni scrittori erano "still reticent about syphilis"<sup>344</sup>.

---

<sup>344</sup> M. Platts, Retired Physician, Sheffield: *Some medical syndromes encountered in nineteenth-century French literature*, in «[www.medicalhumanities.com](http://www.medicalhumanities.com)»

Nel caso di Nana si equivoca volutamente tra *petite vérole* e *grande vérole*, dove la prima era il vaiolo e la seconda la sifilide. In realtà il vaiolo che è attribuito a Nana ha tutte le connotazioni della sifilide e la manifestazione di questa malattia la cogliamo nella sua carne in putrefazione e, sensibilmente, nell'orrore che le sue amiche provano al suo capezzale poiché lo stile di vita di Nana "had put her at considerable risk of acquiring venereal disease"<sup>345</sup>.

L'essere portatrice di questa infezione "malattia deformante impossibile da nascondere"<sup>346</sup> e la sua capacità di insinuarsi in ogni luogo fa della donna di facili costumi l'essere più temuto dai borghesi.

La storia del suo esordio è ricca di assonanze contemporanee, infatti la sifilide evoca quella dell'Aids "la peste del 2000", il cui avvento ha aperto un altro capitolo per le malattie trasmesse sessualmente.

Anche la morte di Thérèse Raquin rientra nella categoria delle morti "brutte": in questo romanzo troviamo una morte femminile e due maschili. Thérèse e Laurent, devastati dal loro senso di colpa, muoiono suicidi ingerendo del veleno mentre Camille muore annegato per volere dei due diabolici amanti; ma se in *Nana* la colpa è riferita alla morale, in *Thérèse Raquin* la colpa è un'altra, quella per omicidio volontario.

Le pagine di questo romanzo definiscono un ritratto disincantato della società francese, terreno fertile per i comportamenti criminali e devianti dove si assiste alla paura del *revenant*, e all'ossessione per i corpi-cadaveri.

Da questo romanzo escono scene macabre che trovano la loro grandezza nella descrizione dell'obitorio dove giace il corpo di Camille e nella paura del

---

<sup>345</sup> M. Platts, Cfr., in «[www.medicalhumanities.com](http://www.medicalhumanities.com)»

<sup>346</sup> E. Tognotti, *op. cit.*, p.25.

*revenant* provocata dal morso che Camille ha inferto a Laurent nel tentativo di difendersi, prima di morire annegato.

Qui la morte diventa violenta e dietro l'apparente epilogo moralistico che vede scoccare un inesorabile castigo per i due amanti criminali, si legge piuttosto una sorte di insostenibile pesantezza del crimine per due creature fondamentalmente fragili e pavidie; e benché la morte maschile "prevalga" come numero su quella femminile, il titolo del romanzo in questione porta comunque il nome e il cognome di una donna.

Con l'avvento dell'età moderna l'uomo è finalmente solo nell'universo, come già aveva detto Leopardi: la *Kontingen*z, l'imprevedibilità del reale, è una delle caratteristiche del '900. Questa mancanza di certezze, l'assenza di un credo, portano l'uomo a uno smarrimento anche nei confronti della morte perché essa si trova ovunque. Le ossessioni, come anche l'odore di malattia e di morte presenti in *Thérèse Raquin*, si riscontreranno e torneranno ancora più forti e prorompenti nei romanzi e nei racconti di Guy de Maupassant dove la sifilide non è più celata da giochi di parole, ma, come si vede ne *Le Lit* 29, è chiamata col suo vero nome ed è indicata a caratteri cubitali nel reparto delle malattie infettive.

Con Maupassant nella breve carrellata di luoghi di morte analizzati, abbiamo potuto constatare i continui fantasmi dell'autore per l'impossibilità di sfuggire alla morte poiché essa è sempre in agguato nella vita di ogni uomo. Sostanzialmente Maupassant può essere identificato come uno dei suoi tanti personaggi "*le vagabond d'une vie errante*"<sup>347</sup> in quanto cerca di godere dei benefici che apparentemente questi luoghi possono offrirgli.

La Normandia, la costa Azzurra, le campagne circostanti alla zona urbana di Parigi e di altre città, l'Africa, costituiscono tutti luoghi istituzionali e occasionali

---

<sup>347</sup> B. Bailé, *op. cit.*, p. 40.

che non sempre apportano dei benefici a chi cerca di goderne proprio perché nascondono continue e repentine trappole a volte mortali.

Attraverso quest'ultima analisi, il dato di fatto ribadito con frasi diverse dallo stesso scrittore, è che "*la mort est sur nous.*"<sup>348</sup>

Nel nostro percorso di analisi della morte al femminile durante il XIX° secolo, possiamo notare un certo cambiamento: se all'inizio dell'Ottocento si parla di bella morte legata al personaggio femminile, con l'andare del tempo e soprattutto con la fine del XIX° secolo e l'avvento del Modernismo la morte diventa sempre meno romantica e senza distinzione di sesso.

Come dice Georges Poulet, il "roman balzacien est donc un mouvement, mais un mouvement ordonné"<sup>349</sup> poiché "la vie morale n'est pas un chaos de forces enchevêtrées, si la loi qui gouverne le mouvement des corps s'applique aussi au monde des volontés".<sup>350</sup>

Infatti come afferma Marc Föcking in *Pathologia litteralis*, Balzac è legato alle norme del suo tempo e usa la religione e la famiglia per fare ordine nel caos:

Erst diese augenfälligen Parallelen lassen die Differenzen zwischen Balzac und Gozlan deutlich hervortreten. Für beide ist die aktuelle Gesellschaft eine postmetaphysische; doch während für Balzac die Religion (wie auch Familie und Königtum) noch eine deontologisch-sozialethische Funktion zur Bändigung des postrevolutionären Chaos aus Individualisierung und schrankenlosen „passions“ hatte, (...).

Dieser Zyklus, dessen Scheitern ebenso aufschlußreich ist wie die Bedingung des Gelingens bei Balzac, wäre somit tatsächlich ein Entwurf

---

<sup>348</sup> *La Peur*, «Contes et Nouvelles», *op. cit.*, vol. I, p. 602.

<sup>349</sup> G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 225.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 205.

einer „historische de la bourgeoisie” geworden, in dem das „Chaos” von keinem ideologischen „Kosmos” überwölbt worden wäre.<sup>351</sup>

Gli uomini non possono controllare la realtà poiché proprio quest’ultima li rappresenta e li seleziona proiettandoli nella società. Quindi la logica, la religione, la morale, lo spirito costituiscono costruzioni umane proiettate nella società:

Da der Mensch die Wirklichkeit nicht lenkend beherrsche, sondern nur ein nicht einmal privilegierter Teil ihrer sei, bleiben die Kategorien der „logique“, der „moralité” und der „esprit” menschliche Projektionen auf eine Wirklichkeit, die sich letztlich nur als atomisiertes Gemenge von „événements” präsentiert.<sup>352</sup>

Come abbiamo detto nell’ultimo capitolo parlando della *Kontingen*z, l’uomo si ritrova solo con il mondo e anche se il periodo in cui è vissuto Maupassant è antecedente al *Modernism*, possiamo già percepire nelle sue opere lo smarrimento dell’uomo nell’universo abbandonato all’imprevedibile e all’impossibilità di organizzare il suo universo.

Non esistendo più un ordine, anche nel morire non vi sono più regole. Si muore ovunque, inaspettatamente dove l’uomo e non solo unicamente la donna sono abbandonati all’imprevedibile e all’impossibilità di organizzare il loro universo. L’Ottocento potrebbe essere paragonato a un laboratorio che piano piano, col passare del tempo, inventa costellazioni di contingenza fino a invadere

---

<sup>351</sup> M. Föcking, *Pathologia litteralis, Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 140.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 141.

la modernità e Maupassant, in questo senso, anticipa la sua idea di *Kontingenz* il fenomeno del *Modernism*.

Possiamo quindi concludere che la regola che più o meno vige e si ritrova negli scritti di Maupassant è che non è possibile sfuggire alla morte perché “*quoi que nous croyions, quoi que nous pensions, quoi que nous tentions, nous mourrons*”<sup>353</sup> e malgrado il suo amore viscerale per la natura e per vita, proprio quest’ultima “*se déroule, toujours pareille, avec la mort au bout.*”<sup>354</sup>

---

<sup>353</sup> *Au Soleil, op. cit.*, p. 25.

<sup>354</sup> *Ibid.*



---

## Guida Bibliografia

---

### 1. Testi primari

H.de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Gallimard, 2004

H. de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Pocket, 1999

H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, 1973

A. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris, Pocket, 1998

A. Dumas fils, *Le Demi-Monde : comédie en cinq acts, en prose*, Paris, Calmann-Lévy, 1924

G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001

G. de Maupassant, *Deux amis*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. I

G. de Maupassant, *En Voyage*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. I

G. de Maupassant, *Le lit 29*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II

G. de Maupassant, *Malades et médecins*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II

G. de Maupassant, *Miss Harriet*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. I

G. de Maupassant, *Notes d'un voyageur*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. I

G. de Maupassant, *La Peur*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. I

G. de Maupassant, *Le Tic*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II

G. de Maupassant, *Les Tombales*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II

G. de Maupassant, *Le trou*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II

G. de Maupassant, *Voyage de santé*, in «Contes et Nouvelles», Paris, Gallimard, 1979, vol. II

G. de Maupassant, *Bel-Ami*, in «Romans», Paris, Albin Michel, 1959

G. de Maupassant, *Au Soleil*, Paris, Pocket, 1998

G. de Maupassant, *Sur l'eau*, Montrouge, Minerve, 1989

E. Zola, *Nana*, Paris, Pocket, 1999

E. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, 1998

E. Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, 1871; edizione utilizzata: “La Fortune des Rougon” in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1960, vol. I

E. Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1913

## **2. Studi critici**

P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975

P. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977

P. Ariès, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, 1991

P. Ariès, *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Bari, Laterza, 2001

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000

B. Ball, *Love and Nature, Unity and Doubling in the Novels of Maupassant*, New York, Peter Lang, 1988

P. Barbéris, *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971

R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970

C. Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992

H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, in *Le Opere*, Torino, Utet, 1971

P. Berthier, *La Vie quotidienne dans La Comédie Humaine de Balzac*, Paris, Hachette, 1998

J. Bienvenu, *Maupassant et les pays du soleil*, Paris, Evreux, Klincksieck, 1999

J. Borel, *Le Lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, Paris, Librairie José Corti, 1961

J. Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971

C. Botterel-Michel, *Le Mal fin de siècle dans l'oeuvre de Maupassant. La tentation de la Décadence*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1992

M. Bradbury, *The Modern British Novel*, London, Penguin Books, 1996

V. Bui, *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'oeuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003

A. D'Esneval, *Balzac et la provinciale à Paris. Le vice et la vertu*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1976

J.L., Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes: 1856-1893*, Paris Klincksieck, 1991

V. Carofiglio, *Honoré de Balzac. Oltre i labirinti del romanzo*, Roma, Nuova Italia, Scientifica, 1993

S. Collot, *Les lieux du désir*, Paris, Hachette, 1992

C. Castella, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Lausanne, Edition de l'Age d'Homme, 1972

C. Castella, *Les Contes et Nouvelles réalistes de Maupassant*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2000

A. Corbin, *Les filles de noce*, Paris, Flammarion, 1978

A. Corbin, *Storia sociale degli odori*, Milano, Mondadori, 2005

G. Cortesi e M.L. Gentileschi, *Donne e Geografia*, Milano Franco Angeli, 1996

J.Y. Dangelzer, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1980

*Dictionnaires des sciences médicales par une société de médecins et chirurgiens*, Paris, Panckoucke, 1821, vol. 54, in «[www.bium.univ-paris5.fr](http://www.bium.univ-paris5.fr)»

Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de Lettres*, Genève, Nouvelle Edition, Pellet, 1778

G. Duby e P. Perrot, *Storia delle donne in Occidente, l'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e M. Perrot, Roma-Bari, Laterza, 2002

P. Duchâtelet, *La prostitution à Paris dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1981

U. Eco, *Storia della bruttezza*, Torino, Bompiani, 2007

M. Föcking, *Pathologia litteralis, Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002

L. Fosshammar, *Les maladies dans quelques romans d'Honoré de Balzac*, Stockholm, Université de Stockholm, 1971

M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Puf, 2003

M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006

A. e M. Fratangelo, *Guy de Maupassant, scrittore moderno*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 166.

I. Galligo, *Trattato teorico-pratico sulle malattie veneree*, Firenze, Tipografia di Marino Cecchi, 1849

G. Gengembre, *Balzac, le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, 1992

A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *L'età contemporanea*, Bari, Editori Laterza, 1990

T. Goruppi, *Morale cristiana e morale anticristiana*, «Remy de Gourmont: l'idea dell'intellettuale e la crisi del romanzo», Pisa, Pacini, 1989

T. Goruppi, *Maupassant e lo specchio della morte*, Pisa, Pacini Editore, 2006

F. Gozzi, *L'Orizzonte e L'Ignoto*, Pisa, ETS, 1995

L. Guarnieri, *L'atlante criminale*, Milano, Bur, 2007

J. Grange, *Balzac. L'argent, la prose, les anges*. Paris, La Différence, 1990

L. Kamm, *The Object in Zola's Rougon-Macquart*, Madrid, Porrúa Turanzas S. A., 1968

S. Kern, *Il Tempo e lo Spazio*, Bologna, Il Mulino, 1988

A. Krakowsky, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1974

C. Quétel, in *Peurs et Terreurs face à la Contagion*, Paris, Fayard, 1988

P.W. Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1982



M. Labouret-Grare, *Balzac. La duchesse et l'idole*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002

C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli, L. Mangoni, Torino, Bollati, Boringhieri, 1995

M.G. Longhi, *Le Roman Français au XIXe siècle. Flaubert, Zola, Maupassant*, Milano, Principato, 1988

G. Macchia, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, Milano, Rizzoli, 2006

A. Michel, *Le mariage et l'amour*, Paris, Librairie Champion, 1976

J. Michelet, *La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1926

H. Mitterand, *Notice à Nana* in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Édition intégrale publiée sous la direction d'A. Lanoux, Paris, Gallimard, 1960-1967

L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971

A. Maurois, *Les trois Dumas*, Paris, Hachette, 1957

F. Morceau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1970

C. Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988

E. Pellegrini, *Necropoli immaginarie. Le rappresentazioni della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze, Le Lettere, 1996

M. Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Puf, 1995

M.M. Platts, *Some medical syndromes encountered in nineteenth-century French literature*, in «[www.medicalhumanities.com](http://www.medicalhumanities.com)»

J.D. Porteous, *Il paesaggio olfattivo*, in F. Lando, *Fatto e finzione. Geografia e Letteratura*, Milano, ETAS, 1993

G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1966

C. Quétel, *Le mal de Naples. Histoire de la syphilis*, Paris, Seghers, 1986

C. Quétel, in *Peurs et Terreurs face à la Contagion*, Paris, Fayard, 1988

J. Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, 1989

K. Rosenkranz, *Estetica del Brutto*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2004

R. Sarti, *Spazi domestici e identità di genere tra età moderna e contemporanea*, a cura di D. Gagliani e M. Salvati, in *Donne e spazio nel processo di modernizzazione*, Bologna, CLUEB, 1995

P. Sipala, *Scienza e storia della letteratura verista*, Bologna, Patron, 1976

S. Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, 1978

S. Sontag, *Aids and Its Metaphors*, New York, Farrar, 1988

L. Sozzi, *Il paese delle chimere: aspetti e momenti dell'idea di illusione nella cultura occidentale*, Palermo, Sellerio, 2007

*Der Spiegel*, articolo del 15 gennaio 2008

E. Tognotti, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids*, Milano, Franco Angeli, 2006

Yi-Fu Tuan, *Topophilia*, New York, Columbia University Press, 1990

W.H. Van der Gun, *La courtisane romantique et son rôle dans la Comédie Humaine de Balzac*, Assen, VGC, 1963.

M. Vovelle, *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1990

M. Yaouanc, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1959